Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, **9**(2): 1-12, outubro de 1997.

ARTIGO

Gilberto Freyre e a *nova história*

PETER BURKE

RESUMO: O ponto de partida deste artigo é uma série de semelhanças entre a 'nova história' associada aos *Annales* e a história social, psico-história ou antropologia histórica de Gilberto Freyre; semelhanças que vão desde um interesse pela cultura material (alimentação, vestimenta e habitação) até um interesse pelas mentalidades e pela história da infância, tema que preocupou Freyre antes da publicação de *Casa-grande & senzala*. Estas semelhanças de abordagem foram reconhecidas tanto por Febvre como por Braudel quando descobriram a obra de Freyre no fim dos anos 30. Freyre, no entanto, não estava imitando o *Annales* e nem Febvre ou Braudel o estavam imitando. Freyre aprendera seu estilo interdisciplinar na Universidade Columbia, um centro do movimento americano da 'nova história' no início do século. Por outro lado, assim como Febvre, Freyre também admirava Michelet. Já a 'história íntima' de Freyre é, em algum grau, devedora da *Histoire Intime* praticada pelos irmãos Goncourt, uma história cuja importância para a história da historiografia ainda não foi suficientemente reconhecida.

UNITERMOS: **historiografia, psico-história, antropologia histórica, cultura material, mentalidades.**

Este ensaio é uma tentativa de investigar um paralelo que não recebeu a merecida atenção, o paralelo entre a chamada "nova história" pregada e praticada na França a partir da década de 60 e a história que Gilberto Freyre escreveu a partir da década de 30[1].

I

Uma característica central da *nouvelle histoire* francesa foi seu foco em "novos objetos", para citar o título de um volume que explica e exemplifica o movimento (cf. Le Goff & Nora, 1974, 1). A história da cultura mate-

Professor da Faculdade de História da Universidade de Cambridge e Fellow de Emmanuel College

rial (*civilisation matérielle*), por exemplo, foi investigada por Fernand Braudel na década de 60 (cf. Braudel, 1967; Burke, 1981). Os seguidores de Braudel continuaram seus estudos sobre alimentação, habitação, vestuário e assim por diante (cf. Hemandiquer, 1970; Bardet *et alii*, 1971; Ladurie, 1975; Roche, 1989). Seguindo a liderança de Georges Duby e Philippe Ariès, a história da família foi ampliada de modo a incluir a história da vida privada, a história do amor, a história da sexualidade, a história do corpo e finalmente, com o despertar do movimento feminista, a história das mulheres[2].

Todos esse tópicos foram estudados não apenas do ponto de vista econômico e social, mas também do ponto de vista da cultura (no sentido amplo do termo), da "psicologia histórica" ou da "história das mentalidades coletivas". Robert Mandrou, por exemplo, apresentou seu trabalho sobre o início da França moderna como "psicologia histórica", enquanto Michel Vovelle, um pioneiro na história da morte, situava seu trabalho na fronteira entre as mentalidades e as ideologias (cf. Mandrou, 1964; Vovelle, 1982).

A história da infância de Philippe Ariès é um dos mais famosos exemplos da nova abordagem do passado. Pode-se dizer que Ariès inventou a história da infância ao proclamar que a idéia de infância não existia na Idade Média, mas foi inventada no início da França moderna. Ele não foi um profissional, mas um "historien de dimanche", como ele descreveu a si próprio em sua autobiografia (cf. Ariès, 1982). De qualquer modo, seu estudo sobre a infância, assim como aquele posterior sobre a morte, reflete o interesse na história das "mentalidades coletivas" associada à escola ou ao grupo dos *Annales*. Seu livro é admirável pelo uso da evidência iconográfica e pela preocupação com a cultura material (notadamente roupas e brinquedos) enquanto expressões de mudanças nas atitudes dos adultos para com as crianças (cf. Ariès, 1960).

Entretanto, como se sabe, todos esses tópicos foram discutidos um geração antes por Gilberto Freyre, especialmente em seus estudos sobre o Brasil colonial. A principal razão para seu interesse na arquitetura vernacular foi explicada por Freyre em alguns artigos de jornal da década de 20. "Há casas cujas fachadas indicam todo um gênero de vida nos seus mais íntimos pormenores. Todo um tipo de civilização. O 'bungalow' americano é assim" (Freyre, 1979, p. 315)[3]. "Os homens e os livros muitas vezes mentem. A arquitetura quase sempre diz a verdade através de seus sinais de dedos de pedra" (Freyre, 1935, p. 82).

A importância da habitação em *Casa-grande & senzala* e em *Sobrados e mucambos* é indicada pelos títulos assim como pelos conteúdos desses livros. Também em estudos posteriores, Freyre escreveu sobre as variações na edificação como sendo expressões de variações na cultura. *Ordem e Progresso*, por exemplo, inclui várias páginas sobre o *chalé*. Um estudo da década de 70 defendeu o trabalho do autor contra os críticos e tentou uma síntese das abordagens antropológica, histórica e sociológica da habitação de seus livros anteriores (cf. Freyre, 1941b, p. 168 ss, 215-227; 1959, 1, p. 213

[1] Versões anteriores deste ensaio foram apresentadas no seminário *A obra em tempos vários: 95 anos de Gilberto Freyre*, Recife, maio de 1995, e na conferência da Brazilian Studies Association (BRASA), realizada em Cambridge, de 7 a 10 de setembro de 1996. Desejo agradecer à audiência por suas questões e comentários.

[2] Cf. Revel e Peter (1974); Flandrin (1975; 1983); Ariès e Duby (1987-1991); Duby e Perrot (1992-1994).

[3] Diário de Pernambuco, 30 de setembro de 1923. Reproduzido em Freyre (1979, p. 315).

ss; 1971). Falta apenas que alguém atualize sua história social com estudos da história social da *favela*, do *condomínio* e talvez do *shopping*.

Os conteúdos da casa tampouco foram negligenciados. Na década de 60, Braudel escreveu passagens famosas sobre a história social de cadeiras e mesas. Na década de 30, Freyre refletiu sobre a história cultural da rede e da cadeira de balanço, símbolos da voluptuosa ociosidade que os brasileiros em geral – ele sugeriu – herdaram dos colonos de Pernambuco (cf. Freyre, 1933; 1937, p. 219). Tópicos como esses, que haviam sido considerados superficiais ou triviais, foram vistos por ambos historiadores como chaves para as estruturas subjacentes às diferentes culturas.

A história da alimentação é outro tema recorrente – para não dizer obsessão – nos ensaios de Freyre, que freqüentemente tecem elogios às tradições culinárias de Pernambuco, especialmente seus doces. Ele dedicou até mesmo uma pequena monografia ao assunto, combinando uma lista de receitas com reflexões sobre "etnografia, história e sociologia" de seus doces favoritos (cf. Freyre, 1925; 1939). Enquanto historiador social, Freyre examinou a alimentação a partir de dois ângulos principais. O primeiro foi o da dieta, especialmente de suas insuficiências; o segundo, o da significação simbólica dos vários tipos de comidas enquanto expressão de valores como hospitalidade, masculinidade e feminilidade, tais como definidos pela cultura colonial do Nordeste. Em algumas das mais admiráveis páginas de *Sobrados e Mucambos*, Freyre discute os regimes alimentares da "virgem pálida" e da "esposa gorda e bonita" (cf. Freyre, 1933, p. 237 ss; 1936, p. 140 ss).

Como se poderia esperar de um livro cujo tema central é "a formação da família brasileira" (como nos lembra a página-título de *Casa-grande & senzala*), o autor tinha muito a dizer acerca de sexo, principalmente nos famosos capítulos sobre "o negro na vida sexual do brasileiro". Ele até mesmo tinha algo a dizer acerca das atitudes para com os animais, um tópico que os historiadores europeus somente começariam a levar a sério na década de 80 (cf. Freyre, 1936, cap. 4; Thomas, 1983). Ele também tinha algo a dizer acerca das crianças. Em 1921, o jovem confidenciou a seu diário sua ambição. "O que eu desejaria era escrever uma história como suponho ninguém ter escrito com relação a país algum: a história do menino brasileiro – da sua vida, dos seus brinquedos, dos seus vícios –, desde os tempos coloniais até hoje". Entre 1921 e 1930, a versão publicada do diário de Freyre refere-se ao projeto da história da criança no Brasil não menos do que sete vezes. Quatro dos artigos que escreveu para o Diário de Pernambuco nos anos 20 tratavam da infância, das crianças e seus livros e brinquedos. A história da criança atraiu seu interesse por si mesma, como uma desculpa para discutir sua própria infância, e como um microcosmo da cultura brasileira.

Embora Freyre nunca tivesse realizado seu plano original, não o abandonou completamente. Se voltamos para *Casa-grande & senzala*, logo fica óbvio que fragmentos substanciais do "projeto secreto" estão embutidos no texto, indo das bonecas, pipas, piões, bolas e outros brinquedos e jogos das

crianças brancas, negras e índias até o "sadismo patriarcal", os estudos e a disciplina dos colégios jesuítas e a breve discussão sobre a educação das meninas. Freyre argumenta, como Philippe Ariès iria fazer no caso da Europa moderna nascente, que no Brasil colonial meninos com dez anos de idade eram "obrigados a se comportarem como gente grande" (cf. Freyre, 1933, p. 215 ss, 613 ss, 632 ss).

Outros traços do projeto sobre a infância podem ser observados em *Sobrados e Mucambos*, que devotou um capítulo a "pais e filhos", opondo as atitudes para com os bebês (vistos como anjos), os infantes (vistos como diabos) e os meninos de dez ou mais anos (vistos como pequenos adultos) (cf. Freyre, 1936, p. 87 ss). Um ensaio posterior sobre o período 1825-1925 desenvolveu o tema dos "meninos quase sem meninice" (cf. Freyre, 1941a, esp. 151 ss). *Ordem e Progresso* retornou à infância repetidamente, enfatizando a "liberação" das crianças nesse período e também discutindo mais uma vez novos brinquedos, jogos e roupas (cf. Freyre, 1959, p. cxlix, clvii, 85 ss, 165 ss, 195 ss, 661 ss). Poderia ser útil reunir esses fragmentos e publicá-los. Com um pequeno exagero, o projeto da criança poderia ser descrito como o pai do trabalho maduro de Freyre.

De modo geral podemos comparar o interesse de Freyre pela história do *cotidiano social*, como ele ocasionalmente a chamou, com a preocupação corrente com o cotidiano, e seu interesse na *história íntima* com o que os historiadores franceses Georges Duby e Philippe Ariès chamaram *histoire de la vie privée* (cf. Freyre, 1975, p.147). Embora não tenha usado o termo "mentalidades", Freyre certamente esteve interessado em "ethos" e "valores" (cf. Freyre, 1937, p. 219; 1971, p.18).

A *nouvelle histoire* francesa fez uso de novas fontes de modo a responder às novas questões que seus praticantes colocavam para o passado. Um exemplo famoso é aquele do uso, por Le Roy Ladurie, dos exames médicos que sobreviveram em arquivos militares para um estudo sobre a história do corpo no início do século XIX que opunha os recrutas altos do norte aos recrutas mais baixos e subnutridos do sul (cf. Aron, Dumond & Ladurie, 1972). Analogamente, o trabalho de Freyre recorreu a um âmbito extraordinariamente amplo de fontes – como ele foi o primeiro a apontar no prefácio à primeira edição de *Casa-grande & senzala*.

Este não é o lugar para discutir se Freyre usou ou não fontes tais como relatos de viajantes ou jornalistas de modo suficientemente crítico [4]. O que precisa ser aqui enfatizado é sua disposição de ir além do âmbito relativamente estreito de documentos usados pela maioria de seus predecessores. Seu uso das descrições de escravos fugitivos – inseridas nos jornais por seus proprietários – de modo a reconstruir a aparência física da população escrava é um notável *tour de force*, assim como o estudo dos recrutas franceses por Le Roy Ladurie [5].

A "nova história" francesa baseou sua pretensão de novidade não apenas na descoberta de novos objetos de estudo, mas também no desen-

[4] Sobre esse problema, cf. Maria Lúcia G. Pallares-Burke (1994).

[5] Cf. Freyre (1933), desenvolvido em Freyre (1963).

volvimento de novas abordagens e métodos, freqüentemente em associação com outras disciplinas. Entretanto, como é bem conhecido, uma abordagem multidisciplinar desse tipo foi praticada por Gilberto Freyre já nos anos 30. Ele descreveu seus livros como contribuições à "sociologia" e à "antropologia" assim como à história social (cf. Freyre, 1933, prefácio à primeira edição). Ele tinha familiaridade com a tradição sociológica de Comte, Marx e Spencer, via Durkheim, até Max Weber, Georg Simmel e Vilfredo Pareto (cf. Freyre, 1975, p. 5, 12, 44, 79, 147, 225). Uma das mais conhecidas características da biografia intelectual de Freyre é sua descoberta do trabalho do antropólogo alemão-americano Franz Boas sobre raça e cultura, sem esquecer a cultura da cozinha (cf. Freyre, 1933, prefácio à primeira edição; 1939 ou 1969, p. 99-100; 1975, p. 88 e 147; Lima, 1989, p. 195 ss). Ele também citou outros antropólogos, entre eles Edward Tylor, Bronislaw Malinowski, A. R. Radcliffe-Brown (acerca de quem escreveu um ensaio) e Melville J. Herskovits (que foi seu colega de estudos em Columbia e compartilhou seu interesse nas culturas afro-americanas) (cf. Freyre, 1942).

Os fundadores da escola dos *Annales*, Marc Bloch e Lucien Febvre, estavam interessados no que eles chamavam "psicologia histórica" e estudaram a psicologia de Henri Wallon, embora negligenciassem Freud. Freyre, por outro lado, referiu-se em *Casa-grande & senzala* e em outras obras não apenas a Freud (que o atraía porque "explica mistérios de minha meninice"), mas também a monografias sobre a psicologia da infância e da família de discípulos de Freud tais como Flügel, Moll e Pfister (cf. Flügel, 1921; Moll, 1912; Pfister, 1924). As referências não são casuais, pois a idéia de uma relação sado-masoquista entre senhor e escravo tem um papel central no estudo de Freyre.

II

Falar das "antecipações" de Freyre à década de 60 em diante é colocar um problema; não resolvê-lo. Como Freyre chegou a desenvolver sua marca particular de história social? Qual foi sua via intelectual para a casa grande? Que rota ele seguiu pelas mansões e choupanas do Brasil colonial? Embora seu contato com a cultura francesa tenha sido para ele de grande importância, alguns nomes franceses óbvios serão mencionados aqui apenas para serem rejeitados como influências: Lucien Febvre, Marc Bloch, Fernand Braudel e Paul Vidal de la Blache.

Em 1930, quando Freyre começou a trabalhar em *Casa-grande & senzala*, Bloch e Febvre ainda não tinham estabelecido suas reputações internacionais e Fernand Braudel, um mestre-escola na Argélia, era ainda virtualmente desconhecido. Foi somente no final da década de 30, quando Braudel veio à USP, que ele e Freyre encontraram-se e descobriram seus interesses em comum (cf. Novais, 1994).

A avaliação de *Casa-grande & senzala* por Braudel no periódico

Mélanges d'histoire sociale – mais conhecido pelo nome posterior de *Annales* – foi calorosa (cf. Braudel, 1943)[6]. Isso não chega a surpreender, pois o livro de Freyre é braudeliano antes de Braudel em sua preocupação com os desenvolvimentos de longa duração e com o que o historiador francês chamou "*histoire totale*" e o brasileiro *"um social total"* (cf. Freyre, 1975 p. 222; Westphalen, 1983).Um futuro membro do grupo dos *Annales*, Marc Ferro, lembra de um seminário numa pequena sala da Sorbonne no decorrer do qual Braudel apresentou um livro de Freyre e explicou sua importância (citado em Daix, 1995, p. 220). Freyre e o mestre de Braudel, Lucien Febvre, também encontraram-se no Brasil e descobriram seu interesse em comum na antropologia histórica e na psicologia histórica. Alguns anos depois, Febvre contribuiria com um prefácio apreciativo à tradução francesa de *Casa-grande & senzala* (cf. Febvre, 1952, p. 9-21) . Outros membros da "missão" cultural francesa em São Paulo que se interessaram pelas contribuições de Freyre à história social foram Paul Arbousse-Bastide e Roger Bastide (cf. Arbousse-Bastide, 1940; Bastide, 1960).

A comparação com Febvre e Braudel revela uma ausência significativa no trabalho de Freyre: a geografia histórica ou humana do tipo praticado por Paul Vidal de la Blache. Quão diferente teria sido *Casa-grande & senzala* se seu autor tivesse descoberto Vidal? Entretanto, Freyre logo preencheu esse vazio. Por volta de 1935 ele estava suficientemente interessado por Vidal para usar seu *Tableau géographique de la France* num curso sobre "sociologia regional" que ministrou na Universidade Federal do Rio de Janeiro (cf. Chacon, 1989, p. 114).

Freyre logo abandonou Vidal por uma abordagem alternativa. Seu *Nordeste* foi um ensaio de "ecologia social" que examinou a influência da cana de açúcar na paisagem, nos animais e nos humanos da região (cf. Freyre, 1937). Onde Braudel foi atraído, talvez significativamente, por uma geografia relativamente estática, o entusiasmo de Freyre – como os sociólogos da Escola de Chicago – foi dirigido para uma ecologia mais dinâmica (cf. Freyre, 1937; Chacon, 1993, p. 260 ss). Esse interesse parece ter crescido a partir de seu amor pelas árvores e sua preocupação, expressa tão cedo quanto 1925, pela "devastação da floresta" no Brasil[7].

Freyre visitou a França pela primeira vez em 1922. Foi para ele uma experiência decepcionante, diferentemente de sua estada em Oxford. Ele não encontrou Pound ou Joyce, como esperava. Assistiu a conferências na Sorbonne, incluindo aquelas do historiador da literatura Fortunat Strowsky, mas foi embora com uma pobre impressão do "espírito de burocracia intelectual" (cf. Freyre, 1975, p. 83, 88).

Apesar desses desapontamentos, o encontro de Freyre com a cultura francesa foi significativo. Seu diário oferece evidência preciosa dos livros franceses que ele leu e suas reações a eles. Esses livros não ofereceram precedentes ou modelos para seu trabalho, mas alguns deles proporcionaram algo mais vago, uma orientação ou inspiração. Ele se entusiasmou particularmente

[6] Cf. a introdução de Braudel à tradução italiana de *Casa-grande & senzala, Padroni e Schiavi* (1958, p. ix-xi,) e as referências a Freyre em Fernand Braudel (1966, p. 1, 108, 308).

[7] Diário de Pernambuco, 1 de fevereiro de 1925. Reproduzido em Freyre (1979, 2, p. 115).

por Proust, cujo trabalho ele começou a ler em 1923. De modo previsível, o que especialmente lhe agradou em Proust foi sua evocação da infância (cf. Freyre, 1975, p. 137). Entre os escritores de não-ficção, Freire selecionou um pequeno grupo que lhe parecia particularmente inspirador. Esse grupo incluiu Auguste Comte, Émile Durkheim, Jules Michelet, Hippolyte Taine, Denis Fustel de Coulanges e os irmãos Goncourt. Algumas palavras acerca da relevância de seus trabalhos para os projetos de Freyre são, portanto, oportunas.

Como se poderia esperar de um intelectual brasileiro no começo do século XX, uma das inspirações de Freyre veio do positivismo francês. A idéia de que o desenvolvimento da sociedade reproduz o desenvolvimento do indivíduo foi central para Comte. Freyre não só leu Comte quando adolescente, mas escreveu também um artigo sobre a adolescência como "o período feudal na vida do homem" (Freyre, 1975, p. 16). Freyre expressou entusiasmo pelas sociologias de Émile Durkheim e de seu rival Gabriel Tarde, bem como pela análise política de Georges Sorel (cf. Freyre, 1975, p. 45, 79, 146-147). A ênfase na harmonia ou consenso cultural e social tão freqüentemente notada – e criticada – em *Casa-grande & senzala* pode ser descrita como amplamente durkheimiana.

Entre os historiadores, Freyre escolheu Jules Michelet, cuja descrição de seu próprio trabalho como "ressurreição" histórica do passado assumiu. Uma descrição reveladora de seu projeto para a história da infância apresentou esse projeto como a combinação de um estudo histórico com "um livro sobre a minha própria meninice" (Freyre, 1975, p. 139). Não é, pois, surpreendente que ele admirasse Michelet, para quem é notória a dificuldade em distinguir entre os eventos de sua própria vida e os eventos históricos dos quais fazia a crônica (cf. Mitzman, 1990, p. 77 ss, 125 ss). Deve-se acrescentar que Michelet também escreveu algumas poucas páginas fascinantes sobre a história da infância e também que ele teve uma influência importante sobre a nova história francesa, em particular sobre Lucien Febvre (cf. Mitzman, 1990, p. 96 ss; Febvre, 1946).

Fustel des Coulanges foi um ilustre historiador do mundo antigo. Sua relevância para Freyre pode não ser imediatamente aparente, mas seu estudo clássico da cidade antiga tinha muito a dizer sobre a história da família (cf. Freyre, 1975, p. 6, 49, 146, 177; Coulanges, 1864). Quanto a Taine, sua *History of English literature* (efetivamente uma história cultural da Inglaterra) estava organizada em torno da intersecção entre "raça", "meio" e "momento". Embora Freyre tenha rejeitado esse paradigma, ele foi de óbvio interesse para ele (cf. Taine, 1863).

A melhor analogia francesa ao trabalho de Freyre antes do nascimento dos *Annales* foi provavelmente a "história da vida privada" praticada pelos irmãos Goncourt. Freyre estava efetivamente lendo os Goncourt com entusiasmo por volta de 1922, quando pensou em imitar sua *histoire intime*. Quando leu pela primeira vez Proust, interpretou *À la recherche du temps perdu* como um projeto paralelo (cf. Freyre, 1975, p. 136). Hoje, os

Goncourt freqüentemente não são levados a sério como historiadores. Tendem a ser diminuídos como amadores e popularizadores que escrevem apenas para entreter. Contudo, eles tinham suas próprias idéias sobre a escrita da história. No prefácio do estudo sobre as amantes de Luís XV, publicado em 1860, os Goncourt argumentaram em favor de uma história "nova" ou "social", uma história da vida privada que faria justiça à "mulher, esse agente histórico altamente desconsiderado". Essa nova história, segundo os Goncourt, utilizaria uma ampla variedade de fontes, tais como jornais, novelas e pinturas (cf. Goncourt, 1860, p. ix-xii). Ambas preocupações, com a mulher e com o uso de jornais, também são marcas do trabalho de Freyre. Se ele tem tanto em comum com os praticantes da *nouvelle histoire*, a explicação óbvia é em termos de uma ancestralidade intelectual comum.

III

Fascinado como foi pelos franceses, o jovem Freyre também permaneceu aberto a idéias oriundas de outras fontes, como já vimos. Poder-se-ia descrever seu trabalho como uma forma de ecletismo multidisciplinar, não propriamente síntese, mas sincretismo. Ele não apenas pregou a "hibridização", mas a praticou por toda sua vida intelectual. Ele foi uma espécie de esponja intelectual que podia sugar com grande facilidade tanto as idéias como a informação a partir de uma multiplicidade de fontes. Seu problema era conceber um sistema de referência para todas essas idéias.

Gostaria de sugerir que esse sistema de referência teria vindo, em parte, da "new history" americana. O projeto da infância ocorreu a ele enquanto vivia nos Estados Unidos e estudava sociologia, antropologia, psicologia e história na Universidade Columbia, num momento em que essas disciplinas estavam mais próximas entre si do que se tornaram na geração seguinte. Foi nesse ambiente de apoio que ele desenvolveu suas idéias de uma "história sociológica, psicológica, antropológica". Que Freyre aprendeu muito com Franz Boas é um ponto por demais conhecido para ser desenvolvido aqui. Entretanto, ele também registrou seu interesse no trabalho dos historiadores sociais, principalmente Harry Elmer Barnes, Charles Beard e James H. Robinson, que ele descreveu como "um dos grandes renovadores do estudo da história" (cf. Freyre, 1975, p. 59; 1934, p. 36 ss, 48).

Barnes, Beard e Robinson foram líderes do movimento da chamada "New History", um movimento para o qual Robinson escreveu uma introdução ou manifesto (cf. Robinson, 1912; Hendricks, 1946). Na época em que Bloch era ainda um estudante e Febvre ainda não tinha desenvolvido sua abordagem característica, os historiadores novos americanos estavam em campanha em favor de uma história que tratasse de todo aspecto da atividade humana e se valesse das descobertas de antropólogos, economistas, psicólogos e sociólogos. O movimento teve menos impacto do que seu sucessor francês acabaria tendo e nunca produziu uma obra-prima como o estudo de Braudel

sobre o Mediterrâneo (cf. Robinson, 1912; Hendricks, 1946). O que ele podia oferecer ao jovem Freyre, diferentemente dos franceses que ele estava estudando na mesma época, era um sistema de referência multidisciplinar, que permitia que ele assimilasse idéias de diferentes fontes transformando-as em um todo coerente. Na história global da história social, Freyre merece ser lembrado como um vínculo importante na cadeia viva que une a "new history" com a *nouvelle histoire*. O caminho de Nova Iorque a Paris passou por Recife.

Tradução de Pablo Rubén Mariconda
Recebido para publicação em janeiro/1997

BURKE, Peter. Gilberto Freyre and the *new history*. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, **9**(2): 1-12, october 1997.

ABSTRACT: The point of departure of this article is a series of similarities between the 'new history' associated with the French journal *Annales*, and the social history, psycho-history or historical anthropology of Gilberto Freyre; similarities which range from a concern with material culture (food, clothes and housing), to an interest in mentalities and the history of childhood, a theme which preoccupied Freyre in the years before he published *Casa-grande & senzala*. These similarities of approach were recognized by both Febvre and Braudel when they discovered Freyre's work in the later 1930s. Freyre was not imitating *Annales*, nor were Febvre and Braudel imitating him. He learned his interdisciplinary style at Columbia, a centre of the American 'new history' movement of the beginning of the century. However, Freyre was, like Febvre, admirer of Michelet. His 'historia intima' also owes something to the *Histoire Intime* practised by the Goncourt brothers, the importance of which in the history of historical writing has not been sufficiently recognized.

UNITERMS:
historiography, psychohistory, historical anthropology, material culture, mentalities.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARBOUSSE-BASTIDE, Paul. (1940) Prefácio. In: FREYRE, Gilberto. *Um engenheiro francês no Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio.

ARIÈS, Philippe & DUBY, Georges (eds.). (1987-1991) *History of private life*. Tradução da edição original de 1985-1987. 5 vols. Cambridge, Harvard University Press.

______. (1960) *L'enfant et la vie familiale en l'ancien regime*. Paris, Plon.

______. (1982) *Un historien de dimanche*. Paris, Seuil.

ARON, Jean-Pierre, DUMOND, Pierre & LADURIE, Emmanuel Le Roy. (1972) *Anthropologie du conscrit français:d'après les comptes numeriques et sommaires du recrutement de l'armée (1819-1826), presentation cartographique.* Paris, La Haye , Mouton.

BARDET, Jean-Pierre *et alii*. (1971) *Le bâtiment: enquête d'historie économique XIV-XIX siecles.* Paris, La Haye, Mouton.

BASTIDE, Roger. (1960) *Les religions africaines au Brésil: contribution a une sociologie des interpenetrations de civilisation.* Paris, PUF.

BRAUDEL, Fernand. (1943) *À travers un continent d'histoire: le Brésil et l'oeuvre de Gilberto Freyre*. Mélanges d'histoire sociale 4. Paris, Annales d'histoire sociale: 3-20.

______. (1965) Introdução à tradução italiana de Casa-grande & senzala, *Padroni e Schiavi*. Torino, G. Einaudi.

______. (1966) *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II.* 2 vols. 1ª ed. 1949. Paris, A. Colin.

______. (1967) *Civilisation matérielle et capitalisme*. Paris, A. Colin.

BURKE, Peter. (1981) Material civilisation in the work of Braudel. *Itinerario:* 37-43.

CHACON, Vamireh. (1989) *A luz do norte.* Recife, Companhia Editora Nacional.

______. (1993) *Gilberto Freyre: uma biografia intelectual.* Recife, Companhia Editora Nacional.

COULANGES, Numa Denis Fustel de. (1864) *La cité antique.* Paris, Hachette.

DAIX, Pierre. (1995) *Braudel.* Paris, Flamarion.

DUBY, Georges & PERROT, Michèle (eds.). (1992-1994) *The history of women.* Tradução da edição original de 1990-1992. 5 vols. Cambridge, Harvard University Press.

FEBVRE, Lucien Febvre (ed.). (1946) *Michelet.* Genève/Paris, Droz.

______. (1952) Brésil, terre d'histoire. In: FREYRE, Gilberto. *Les maîtres et les esclaves.* Paris, Gallimard.

FLANDRIN, Jean-Louis. (1975) *Les amours paysannes.* Paris, Gallimard/ Julliard.

______. (1983) *Un temps pour embrasser.* Paris, Plon.

FLÜGEL, John Carl. (1921) *Psychoanalytic history of the family.* London, The International Psychological Press.

FREYRE, Gilberto. (1925) Região, tradição e cozinha. In: ______. (1941b) *Região e tradição.* Rio de Janeiro, José Olympio, p. 195-213.

______. (1933) *Casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro, Maia & Schmidt.

______. (1934) *O estudo das ciências sociais nas universidades americanas.* Recife, Opúsculo.

______. (1935) *Artigos de jornal*. Recife, Casa Mozart.

______. (1936) *Sobrados e mucambos*. São Paulo, Companhia Editora Nacional.

______. (1937) *Nordeste*. Rio de Janeiro, José Olympio.

______. (1939) *Açúcar: algumas receitas de doces e bolos dos engenhos do Nordeste*. Rio de Janeiro, José Olympio.

______. (1941a) Aspectos de um século de transição. In: ______. (1941b) *Região e tradição*. Rio de Janeiro, José Olympio, p. 107-194.

______. (1941b) *Região e tradição*. Rio de Janeiro, José Olympio.

______. (1942) O antropologista inglês Radcliffe-Brown. In: ______. *Ingleses*. Rio de Janeiro, José Olympio, p. 151-155.

______. (1959) *Ordem e progresso*. 2 vols. Rio de Janeiro, José Olympio.

______. (1963) *O Escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX*. Recife, Imprensa Universitária.

______. (1965) *Padroni e Schiavi*. Torino, G. Einaudi.

______. (1969) *Açúcar: em torno da etnografia, da história e da sociologia do doce no nordeste canavieiro do Brasil*. 2ª edição revista e ampliada. Rio de Janeiro, Instituto do Açúcar e do Álcool.

______. (1971) *A casa brasileira*. Rio de Janeiro, Grifo Edições.

______. (1975) *Tempo morto e outros tempos: trechos de um diário de adolescência e primeira mocidade, 1915-1930*. Rio de Janeiro, José Olympio.

______. (1979) *Tempo de Aprendiz*. 2 vols. São Paulo, IBRASA/INL.

Goncourt, Edmond & Jules. (1860) *Les maîtresses de Louis XV*. Paris, Firmin Didot.

Hemandiquer, J.-J. (ed.). (1970) *Pour une histoire de l'alimentation*. Paris, Plon.

Hendricks, L.V. (1946) *J.H.Robinson*. New York, King's Crown Press.

Ladurie, Emmanuel Le Roy. (1975) *Montaillou village occitan*. Paris, Gallimard.

Le Goff, Jacques & Nora, Pierre (eds.). (1974) *Faire de l'histoire*. 3 vols. Paris, Gallimard.

Lima, Luiz Costa. (1989) *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro, Zahar.

Mandrou, Robert. (1964) *Introduction à la France moderne: essai de psychologie historique*. Paris, Albin Michel.

Mitzman, Arthur. (1990) *Michelet, historian*. New Haven, Yale University Press.

Moll, Albert. (1912) *The sexual life of the child*. London, AMS Press.

NOVAIS, Fernando. (1994) Braudel e a “missão francesa”. *Estudos Avançados*, São Paulo, **8**(22): 161-166.

PALLARES-BURKE, Maria Lúcia G. (1994) A spectator in the tropics: a case-study in the production and reproduction of culture. *Comparative Studies in Society and History*, Cambridge University Press, 36: 676-701.

PFISTER, Oscar. (1924) *Love in children.* Tradução da edição original de 1922. London, Allen and Unwin.

REVEL, Jacques & PETER, Jean-Pierre. (1974) Le Corps. In: LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre (eds.). *Faire de l'histoire*. Vol. 3. Paris, Gallimard. p. 169-191.

ROBINSON, James H. (1912) *The new history.* New York, Macmillan.

ROCHE, Daniel. (1989) *La culture des apparances.* Paris, Fayard.

TAINE, Hyppolite. (1863) *Histoire de la littérature anglaise.* Paris, Hachette.

THOMAS, Keith. (1983) *Man and the natural world.* London, Allen Lane.

VOVELLE, Michel. (1982) *Idéologies et mentalités.* Paris, Maspero.

WESTPHALEN, Cecília Maria. (1983) Um modelo de história social: o de Gilberto Freyre. In: MOTTA, Roberto (ed.). *Anais do Seminário de Tropicologia*, Recife, p. 236-237.

Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, **9**(2): 13-38, outubro de 1997.

ARTIGO

Gilberto Freyre e a Inglaterra
uma história de amor

MARIA LÚCIA GARCIA PALLARES-BURKE

RESUMO: Gilberto Freyre era um anglófilo confesso. Este artigo procura, de um lado, apontar para os traços da cultura britânica que mais o cativaram e, de outro, chamar a atenção para a grande importância do ensaísta britânico, Walter Pater, na trajetória intelectual do autor de *Casa-grande & Senzala*. Será argumentado que foi nesse autor vitoriano que Freyre encontrou inspiração para a forma ensaística de sua obra e para o tema da casa como elemento central para a compreensão da cultura brasileira. A parte final do artigo explora o impacto da obra de Freyre em Asa Briggs, um dos únicos intelectuais britânicos que reconhece o valor de suas idéias para o estudo de outras sociedades.

UNITERMOS: **anglofilia, ensaio, casa, tradição, modernidade.**

"Amor físico e ao mesmo tempo místico" é o que, em suas próprias palavras, Gilberto Freyre sentia em relação à Inglaterra (cf. 1942a, p.21). É sobre o papel que esse amor – tantas vezes reiterado – exerceu na pessoa e na obra de Freyre que vou dedicar a primeira parte deste artigo. Ao amor não correspondido, dedicarei a segunda parte.

As duas primeiras manifestações literárias desse amor se encontram na coleção de pequenos estudos, de 1942, intitulada *Ingleses* e no livro *Ingleses no Brasil*, de 1948. Trata-se, em ambos, de um esforço, ao que tudo indica pioneiro, de resgatar o papel da cultura britânica na "história e no ethos do homem brasileiro" (1948, p. 25)[1]. Meu objetivo não será fazer uma análise de semelhantes manifestações literárias ou de influências puramente intelectuais de pensadores ingleses sobre Freyre, mas buscar em seus escritos – especialmente nos artigos de jornal e no diário de juventude – indícios do papel que teve em sua visão de mundo, maneira de ser, estilo literário e opções intelectuais o convívio com ingleses: um convívio direto e pessoal, tanto em sua infância como durante sua primeira permanência no exterior; e um convívio

Uma versão resumida deste artigo foi apresentada no painel *Gilberto Freyre e a Europa* durante a 3ª Conferência da Brazilian Studies Association (BRASA) realizada no King's College, Cambridge, de 7 a 10 de setembro de 1996.

Professora da Faculdade de Educação - USP

indireto, por meio de suas leituras e de anglófilos, como o pai, que se orgulhavam das tradições inglesas de sua região natal.

Meu esforço será, em certo sentido, explorar mais amplamente as sugestões feitas há muitos anos por Antônio Callado, que enfatizou a originalidade desse autêntico brasileiro: extremamente devotado ao estudo dos problemas e peculiaridades de sua terra, mas que em pleno carnaval recifense, com seu paletó de tweed, mais parecia um coronel inglês a serviço de Sua Real Majestade, a Rainha. Considerando ser a influência britânica em Freyre não muito perceptível onde usualmente se espera, Callado se referia ao "feitio inglês que se procura em sua obra e está em sua vida" (cf. Callado, 1962, p. 103-111)[2].

Muito na Inglaterra seduzia Freyre: a língua, a história, o comportamento do inglês, seu humor, sua fleuma e sua excentricidade são só uma pequena amostra do objeto de seus amores. A língua, por exemplo, o atraía pela sua simplicidade. "Sua gramática", diz Freyre no seu vívido estilo tão peculiar, "é quase um peixe sem espinhas para a boca dos meninos das quatro partes do mundo" (1942a, p. 22). É ela que seus escritores põem, modestamente e sem alarde, a serviço de pensamentos densos e profundos. Sua história também nos "espanta", pelo espetáculo das "revoluções brancas" que oferece ao mundo. "Depois da História Sagrada", lembra Freyre, "é a dos ingleses que mais nos surpreende com milagres" (1942a, p. 24). O humor britânico, o *sense of humour* tão reconhecidamente inglês, é igualmente um traço louvável. É ele que tem o poder de contrabalançar, de corrigir mesmo, o pedantismo, a arrogância e o etnocentrismo desse povo que sabe, mais do que nenhum, segundo Freyre, rir de si mesmo (cf. 1942a, p. 25-26).

As origens do amor: a Inglaterra na infância de Freyre

Mas quando se iniciou essa sedução? Ao que tudo indica, muito cedo. Na verdade, a levar em conta depoimentos de seu pai, o juiz de direito, professor e diretor da Escola Normal de Recife, Alfredo Freyre, Gilberto nasceu numa família cujo patriarca já estava tomado de amores pela Inglaterra imperial. Filho da aristocracia rural de Pernambuco, Alfredo cultuava sua estirpe pernambucana de origem espanhola (foi ele que, cioso de suas origens, trocou o i pelo y do nome Freyre) e as tradições de sua região, na qual a presença inglesa tanto se fizera sentir, "londonizando a nossa terra", como dizia expressão local (citado em Veiga, 1980-1984, 4, p. 332). Seu aspecto físico avermelhado, nórdico como os seus antepassados Wanderley, já o fazia ser tomado por um inglês ou alemão, engano que, em absoluto, o desgostava. Quando jovem, não dispensava o uso do fraque, chapéu côco e bengala, como era de praxe na época para os de sua classe, o que seguramente completava seu tipo de *gentleman* inglês (A. Freyre, 1970, p. 142-143; Freyre, 1975, p. 180). Filho de pai e mãe severos e moderados no comportamento, ao estilo britânico, era, como eles, calado, discreto e, como Gilberto dizia, com "um

Comentado pelo Prof. Dr. José de Souza Martins e coordenado pela Prof[a]. Dr[a]. Kátia de Queirós Mattoso, o painel contou com os seguintes participantes: Daryle Williams (University of Maryland), Enrique Rodriguez Larreta (University of Stockholm), Maria Beatriz Nizza da Silva (Universidade de São Paulo), Peter Burke (University of Cambridge) e Vamireh Chacon (Universidade de Brasília). Agradeço a todos os presentes pelos comentários e valiosas sugestões

seco de inglês" (A. Freyre, 1970, p. 93; Freyre, 1975, p. 5, 7). Dos pais Alfredo teria herdado uma "gravidade britanicamente apolínea" que contrastava com a sentimentalidade que guardava no íntimo, "como um inglês" (A. Freyre, 1970, p. 44, 31). Ele era um "romântico, embora encoberto, à inglesa", dizia o filho Gilberto (cf. A. Freyre, 1970, p. 235). Admirador da monarquia britânica e inimigo das oligarquias, seu "liberalismo à inglesa" não via incompatibilidade entre os sistemas monárquico e democrático (cf. A. Freyre, 1970, p. 52). Latinista com especial admiração pela cultura anglo-saxônica e predileção pelos autores ingleses, lembrava-se Alfredo com carinho dos dois livros que ganhara do pai quando ainda com 8 anos: *Os Lusíadas* e uma tradução para o português, ricamente ilustrada, do clássico inglês de Milton, *Paraíso perdido* (cf. A. Freyre, 1970, p. 69-70).

Devia a seus muitos amigos britânicos, todos educadores em Recife, o aprofundamento de sua anglofilia. Com um deles em especial, Mr. Williams, "mestre anglicano e inglês muito inglês", Alfredo tinha uma dívida impagável que só podia reverter num extremo entusiasmo pela civilização britânica (cf. A. Freyre, 1970, p. 115). A hostilidade de seu filho Gilberto, já próximo de 8 anos, à leitura e à escrita era tanta, conta Alfredo, que a avó materna falecera quase certa que seu neto "era nada mais, nada menos, do que o que hoje se chama 'retardado mental'". Pois bem, pela "ação como que mágica, mas na verdade inteligente, psicológica e muito inglesa" de Mr. Williams, Gilberto começou a ler, escrever e contar! (cf. A. Freyre, 1970, p. 112). Não é a toa que esse mestre anglicano tenha sido qualificado de "figura angélica", pelo pai aliviado! (cf. A. Freyre, 1970, p. 155).

A fascinação de Alfredo pelo Velho Mundo era infinita. "Talvez, até exista em mim algo de 'colonial' em relação à Europa", confessou (cf. A. Freyre, 1970, p. 128). Destinado pelo "pai lusófilo" a fazer seus estudos universitários em Coimbra e tendo a abolição transformado esse plano em luxo impossível, Alfredo transferiu o sonho para seus filhos Gilberto e Ulisses (cf. A. Freyre, 1970, p. 79, 128-129). Menos lusófilo que o pai e mais anglo-americanófilo, não sem dificuldade conseguiu enviá-los ao estrangeiro para estudos universitários. É com imenso orgulho que se refere à cultura que Gilberto sorvera *in loco*, ao seu Phd na Universidade Columbia, às conferências que frequentara em Oxford e Sorbonne e aos fiéis amigos britânicos que o filho tinha em Recife e na Inglaterra (cf. A. Freyre, 1970, p. 129, 173, 187). É com carinho que lembra que deles e de seus próprios amigos ingleses desde sempre recebera os tão desejados cachimbos, fumo e uísques britânicos, três de suas grandes paixões. Alfredo só iria conhecer a tão amada Europa aos 77 anos de idade, em companhia de Gilberto, numa viagem qualificada de "memorável", em que muito lhe dava a sensação de "um delicioso *déjà vu*"(cf. A. Freyre, 1970, p. 129). Até então, seu contato fora indireto, por intermédio de livros e do filho e amigos que lá haviam estado ou lá tinham nascido. Homem sem grandes ambições intelectuais, Alfredo, no entanto, se vangloriava de alguns poucos feitos: de manter-se extremamente atualizado sobre as últimas

tendências em psicologia, filosofia e economia política com os livros que mandava vir de Londres, e que incorporava à rica biblioteca que herdara do pai autodidata; e de colocar seus alunos de economia política na Faculdade de Direito a par das novas idéias econômicas, tendo lhes dado o privilégio de serem os primeiros no Brasil a conhecer o revolucionário pensamento do inglês Keynes (cf. A. Freyre, 1970, p. 147, 125, 114, 152).

Ao lado da figura paterna, a de Mr. Williams é, ao que tudo indica, de importância significativa na vida de Gilberto Freyre. Para quem iria se tornar personagem marcante da intelectualidade brasileira, o mestre inglês que conseguira despertar o interesse do menino arredio para o estudo das primeiras letras deve ser visto como uma influência central. Foi, como vimos, com Mr. Williams que o pequeno Gilberto, que só queria desenhar, aprendeu a ler, escrever e contar, e a ler e escrever muito provavelmente mais em inglês do que em português (cf. A. Freyre, 1970, p. 112)[3]. Seguramente por sugestão dele, *As viagens de Gulliver*, de Swift, foi o primeiro livro que o menino Freyre leu (cf. Freyre, 1979, 2, p. 184). E seu gosto pelos romancistas ingleses, tão importantes, segundo Freyre, para o desenvolvimento da "alta espiritualidade", deve ter também se iniciado por influência de Mr. Williams (cf. Freyre, 1979, p. 111). Sem dúvida, pois, a "figura angélica" que tanto impressionara o pai, acirrando seu entusiasmo pela cultura britânica, também marcou indelevelmente o menino em formação. Não é preciso ser psicólogo para perceber a grande importância na formação de um indivíduo dos estímulos ou desestímulos que se recebem na infância. Quando adolescente, é com carinho e gratidão que Freyre reconhece o quanto Mr. Williams fora importante ao valorizar o seu gosto pelo desenho e pelos brinquedos que os "outros adultos", inclusive o pai, menosprezavam. Ele fora praticamente o único a prestigiá-lo por isso e a não lhe prever um mau futuro, por não dar para as matemáticas! (cf. Freyre, 1975, p. 3). Aos 19 anos, já nos Estados Unidos, se refere ao seu professor como "o querido inglês Mr. Williams: o melhor de quantos mestres já tive" (Freyre, 1975, p. 37).

A essa altura seria apropriado lembrar o que diz E. P. Thompson a propósito do que ele qualifica de vícios de interpretação nas histórias intelectuais. Segundo ele, "não somente as histórias política e econômica podem ser vistas como 'propaganda dos vitoriosos': isto também se aplica à história intelectual" (Thompson, 1994, p. XVIII). Estudando William Blake (1757-1827) e procurando identificar a tradição na qual ele se inseria e o lugar que nela ele ocupava, Thompson adverte que as idéias se produzem não necessariamente de um modo acadêmico, não especialmente pelo encontro com grandes obras e grandes autores, mas, sim, no entrecruzamento e choque de experiências pessoais e de tradições culturais grandes e pequenas, consagradas e obscuras. Para entender como a mente de um autor se relaciona com o mundo, afirma Thompson, é necessário recuar para a teia de experiências formadoras que muito cedo compõem a "estrutura de suas idéias" e que se não explicam, de modo algum, *todo* o autor, sem dúvida indicam algumas de

suas permanentes preocupações. Nessa linha, não se trata, portanto, de negar, por exemplo, o papel dos afamados Franz Boas ou Giddings na trajetória intelectual de Freyre, mas de ampliar o quadro de referência para dar relevo a outros encontros que, aparentemente secundários, foram, na verdade, decisivos para o autor de *Casa-grande & senzala*.

Em certo sentido, pode-se dizer que dentre os relevantes encontros "secundários" de Freyre, o com Mr. Williams foi crucial para o nascimento daquele "amor físico e ao mesmo tempo místico" que ele sentia pela Inglaterra. A admiração e a gratidão do pai e do filho para com o mestre anglicano se reverteram na discriminação positiva de ambos em relação à cultura britânica. Ao chegar à Inglaterra em 1922, aos 22 anos de idade, Freyre estava definitivamente pronto para dela se enamorar. O diário que escreveu ao longo dos anos que viveu no exterior, de 1918 a 1922, são bastante reveladores de um flerte que rapidamente se transformou em amor. Sua permanência nos Estados Unidos, onde freqüentou as Universidade Baylor e Columbia, foi, por assim dizer, a antecâmara desse amor pela Inglaterra[4].

Os Estados Unidos como antecâmara do amor pela Inglaterra

Sua viagem aos Estados Unidos, cumpre lembrar, fora feita como último recurso por alguém que se via abafado no que chamava de "aldeia recifense" (cf. Freyre, 1975, p. 10). Seu destino preferido fora centros de excelência como Heidelberg, Paris ou Oxford. A guerra, no entanto, tornara a Europa tão distante quanto a Lua. Era, pois, preferível escapar para os Estados Unidos, ideal, segundo Freyre, para os que têm talento para as matemáticas, do que permanecer confinado "neste pobre Recife", onde o excêntrico (e talvez esnobe) adolescente se ressentia por não ter com quem conversar sobre Kant, Pascal, Comte, Spencer, Nietzsche, Schopenhauer, Bergson, James, etc. Freyre parte, assim, para os Estados Unidos, aos 18 anos de idade, sem muito entusiasmo pelo que ele qualificava de "civilização ultraburguesa"(cf. Freyre, 1975, p. 24). Mas, não obstante a irritação que o americano médio lhe causava – parecem "feitos em série, como os carros Ford e as máquinas Singer" – (Freyre, 1975, p. 68, 32), é na cosmopolita Columbia que encontra os "grandes mestres", os "mestres dos mestres", como dizia: Frans Boas, Giddings, John Basset Moore, John Dewey etc. (cf. Freyre, 1975, p. 43).

Mas, antes deles, um outro mestre, não afamado como esses, teria revelado a Gilberto um tesouro até então insuspeito e que se revelará marcante na sua trajetória intelectual: o ensaísmo inglês. É esse "admirável Armstrong", professor de literatura inglesa e comparada de Baylor, que iniciou o jovem brasileiro nas riquezas dos ensaios de Steele, Addison, S. Johnson, Hazlitt, Defoe, Thackeray, Arnold, Pater etc. A importância da descoberta dessa rica "camada", dentre as infindas camadas da literatura inglesa, nunca é demais enfatizar (cf. Freyre, 1975, p. 26, 27, 79). Por curiosidade própria Gilberto já conhecia alguns ensaístas, como Swift, Lamb, Carlyle e Macaulay,

mas nem os estudara sistematicamente nem aquilatara o quanto a compreensão dos "problemas básicos do homem e da sociedade" podia ganhar com seus trabalhos. Foi o curso do Prof. Joseph Armstrong que revelou-lhe quanta filosofia havia nessa literatura e abriu-lhe, para além das explicações científicas, "novas e largas visões do homem, da Sociedade, da História" (cf. Freyre, 1975, p. 27). Anos mais tarde, Freyre falará claramente do poder do ensaio na "formação da inteligência, da cultura e do próprio caráter do indivíduo" (Freyre, 1942b, p. 162).

A levar em conta seu próprio testemunho, depois de Mr. Williams foi Armstrong o segundo grande responsável por seu desenvolvimento intelectual. A ele Gilberto Freyre se referiria anos mais tarde como "meu eminente amigo, o Prof. Armstrong" (Freyre, 1979, 1, p. 255)[5]. Anglomaníaco, pelo menos no que diz respeito à literatura, professava o imperialismo da língua inglesa e tudo fez para persuadir o jovem Freyre a segui-lo nisso. Se alguma dúvida tinha ainda o jovem Gilberto quanto aos seus dotes intelectuais, os rasgados elogios do mestre de Baylor parecem tê-la, senão dirimido completamente, ao menos a amainado bastante. Talvez ele não fosse o gênio que Armstrong supunha, dizia Freyre, mas, se comparado com seus colegas de Baylor, ele deles se dintinguia por "alguma coisa de antibanal, anticomum, antimedíocre"(Freyre, 1975, p. 77). O professor, no entanto, convicto de que estava ali um jovem de grande gênio literário a quem era reservado um grande futuro, queria dissuadí-lo do caminho heróico e inglório de escritor da obscura língua portuguesa, necessariamente paroquial, e captá-lo para o inglês universal, condição *sine qua non* para se tornar "um escritor pleno" (cf. Freyre, 1975, p. 37). Para tanto, Armstrong até fez Freyre estudar anglo-saxão com um professor recém-chegado de Oxford (cf. Freyre, 1975, p. 33, 42). Seus planos para o dileto aluno que chamava de "son", eram bastante claros: sair da provinciana Baylor, estudar na cosmopolita Columbia, casar-se, ou pelo menos namorar, só com autênticas anglo-saxônicas (e abandonar "a encantadora italianazinha"), naturalizar-se norte-americano, receber os últimos polimentos em Oxford e, finalmente, tornar-se um "novo Conrad"[6].

Alguns dos conselhos de seu "eminente amigo", se sabe, foram seguidos pelo jovem Freyre. Se não se naturalizou americano, conheceu várias jovens anglo-saxônicas nas concorridas (e sexualmente avançadas) *necking parties* e se encantou com a jovem Helen, "tipo perfeito de 'Anglo-saxon girl'" (Freyre, 1975, p. 74). Quanto a tornar-se um novo Conrad, Freyre parece ter, já àquela altura, optado por enfrentar o desafio de ser um "escritor pleno", mesmo com essa "língua obscura"! Parte das sugestões de Armstrong vinham, na verdade, ao encontro dos anseios dos Freyres. Durante anos Gilberto tivera de se "contentar com uma Europa refletida – como a lua – num espelhinho de bolso" que trazia na algibeira (cf. Freyre, 1975, p. 14). A ansiada viagem, que a guerra impedira, iria finalmente se realizar em 1922. Tão logo lá chegou, contrastando o Velho Mundo com os EUA, Freyre retoma sua visão de que quem busca inovações intelectuais e não técnicas deve se voltar para o Velho

Mundo e não para o Novo. Não obstante ter observado lá algumas inovações, considera inegável que a fermentação e a "inquietação" estética, literária, política e social européias eram muito mais perceptíveis e disseminadas. Os norte-americanos, diz ele, são dados a "aventuras físicas", capazes de construir pontes mirabolantes, mas o medo de que "idéias fundas" ponham em risco a confortável "felicidade burguesa" os impede "da menor aventura moral ou intelectual" (cf. Freyre, 1979, 2, p. 322). É assim que, após passar por Paris e Berlim, sem grandes explicações mas com veemência afirma sua preferência: "minhas afinidades com ambientes e gentes daqui (da Europa) são muito mais profundas que com ambientes e gentes dos Estados Unidos" (Freyre, 1975, p. 89)[7].

Finalmente o ansiado encontro: Freyre na Inglaterra

É, no entanto, com a chegada à Inglaterra que Freyre parece encontrar sua maior afinidade. Após os felizes e decisivos encontros com Mr. Williams, Armstrong e os ensaístas ingleses, que lhe anunciavam uma terra insular rica e misteriosa, faltava ao jovem brasileiro achar finalmente seu espaço ideal. É então que teria ocorrido a junção dos dois encontros decisivos de sua vida: Mr. Williams e Oxford. Suas confissões dão disso um eloqüente testemunho: "Tudo mais, depois de Oxford, me parecerá mesquinho. Aqui, encontrei o prolongamento daquele estímulo e daquela compreensão que, menino, só encontrei num inglês, Mr. Williams. Ou nele mais do que em ninguém. (...) Agora, entre estes ingleses de Oxford, eu me sinto valorizado como em nenhum outro lugar. Como por nenhuma outra gente" (Freyre, 1975, p. 101). É interessante salientar que não parece ter ocorrido aí nenhum encontro especialmente significativo com alguma personalidade do mundo intelectual. Não foi um outro Frans Boas ou outros "mestres dos mestres" que aí encontrou, mas, sim, uma comunidade estudantil e uma cultura material e imaterial especialmente sedutoras. Foi, pois, muito mais um estilo de vida que o fascinou.

Evidentemente, a predisposição em favor da cultura britânica, que vinha se desenvolvendo desde a infância de Freyre, ganhara mais impulso nos Estados Unidos. As experiências em Baylor e Columbia devem ter, provavelmente, acrescentado uma especial queda pela Inglaterra e por Oxford. Armstrong recomendara a pequena cidade, com insistência, a Freyre; os ensaístas cuja riqueza descobrira eram britânicos, sendo alguns deles de Oxford; sua admiração por Amy Lowell (de quem ficou amigo) e Ezra Pound se devia a sua "reação ao americanismo" e a seus esforços de "reanglicizar" os Estados Unidos (cf. Freyre, 1975, p. 99 ss)[8]. Columbia o atraíra não tanto, talvez, por seu caráter cosmopolita, mas por ser "muito inglesa e muito anglicana", como dizia (cf. Freyre, 1975, p. 62, 64). E fora lá que o baronete inglês Sir Alfred Zimmern o encantara com o espírito helênico com que falava sobre Direito Público e Sociologia da História; e, por tabela, o seduzira por Oxford, onde aquele espírito estava vivo. Foi ele, diz Freyre, que o iniciou "no mistério

oxoniano" (Freyre, 1975, p. 100).

Para um estudioso de Gilberto Freyre, o que nessa sua atração parece mais intrigante é o fato de ele afirmar que, em Oxford se sentia *em casa*. É "meu ambiente", diz ele, "como nenhum lugar já meu conhecido" (Freyre, 1975, p. 104). Especialmente intrigante por ter ali permanecido relativamente pouco tempo (o outono de 1922) em comparação com os anos que passou nos Estados Unidos. Mas, como ele disse, a brevidade fora compensada pela intensidade: foram dias "tão curtos e tão intensos!"(Freyre, 1975, p. 171). Com a chegada do inverno, quando tem de partir por questões de saúde, lamenta que "justamente agora que eu me sentia tão de Oxford" deva abandonar esse lugar idílico (cf. Freyre, 1975, p. 101). Essa preferência seguramente não podia ser explicada pela mesma razão com que Freyre justificara sua afinidade com o Canadá: a pequena cidade nada tinha da familiar "graça latina" que, nesse país, o fizera sentir-se melhor do que nos Estados Unidos (cf. Freyre, 1975, p. 55, 60). Quando em Paris ou Lisboa, jamais manifestara também tal sentimento de familiaridade e bem-estar. Como, então, entender que um brasileiro pudesse se sentir tão à vontade num lugar em que tantos ingleses tradicionalmente não se sentem?

Uma das grandes atrações de Freyre por Oxford talvez fosse seu ambiente aristocrático, sofisticado e ritualizado. O que na Inglaterra era-lhe mais sedutor parecia se concentrar nesta bela cidade. É provável que a "visão senhorial de mundo", tão própria de Freyre (cf. Mota, 1994, p. 54)[9], se enquadrasse confortavelmente no universo oxoniano, reduto da aristocracia intelectual e social de um mundo em extinção. O sentido de amizade que lá existia e a atenção psicológica e espiritual que a adolescência ali recebia, inclusive de velhos professores, parecia confortar especialmente o jovem Gilberto que, com 22 anos de idade, ainda se dizia adolescente. Anos mais tarde, já de volta a Recife, e se considerando um homem sem "um grande amigo", relembra, com certa nostalgia, que fora só em Oxford que chegara mais perto de ter "dois ou três grandes amigos" (cf. Freyre, 1975, p. 97, 109-110, 171, 202)[10]. Lá também ele admirara o espaço que havia para os estudos desinteressados e pudera assistir a um espetáculo raro e gratificante, segundo ele: jovens "de beca a soletrar o grego e a ler o inglês ainda sem ossos" de Chaucer. Em contraste com a cultura americana, a inglesa, mais madura e humanista, é marcada pela "apreciação do inútil", diz Freyre (cf. Freyre, 1979, 2, p. 256). Os rituais, os requintes de formalidade e a "beleza das coisas" – desde as porcelanas e pratarias em uso diário nos seus esplendorosos *colleges* até seu "campus lindíssimo" – também devem ter exercido grande fascínio sobre o jovem Gilberto (cf. Freyre, 1979, I, p. 164). Quando nos Estados Unidos, ele conta que um estudante americano "tipo médio", implicara com seu "aristocratismo irritante"(Freyre, 1975, p. 55). Apesar de se revelar surpreso com a imagem que passava, é bem provável que ele conservasse um pouco daquele gosto pelo que o velho Alfredo chamava de "ostentações de lordeza", própria dos seus antepassados Wanderley (A. Freyre, 1970, p. 93). É com marcado

regozijo que se refere, a uma certa altura, ao fato de ter conhecido a nobreza européia em franca agonia: “uma felicidade a minha, a de ter ainda a conhecido na intimidade”, diz ele (cf. Freyre, 1975, p. 123).

No entanto, mais do que qualquer outra, a razão maior do fascínio de Freyre por Oxford e pela Inglaterra parece ser a de que lá ele visualizou um Brasil às avessas. Em muitos aspectos, exatamente no que tinha de mais oposto ao seu país, Oxford passou, ao que tudo indica, a representar um Brasil possível. Mais do que as demais cidades européias, ela exerceu sobre ele um efeito de “cura” de sua “condição de americano”, confessa (cf. Freyre, 1975, p. 104). É uma outra sensibilidade e uma outra cultura que aí descobre e que passa a nortear sua imagem de um país ideal. Os artigos do jovem Gilberto no *Diário de Pernambuco* são pródigos em comparações entre a Inglaterra, Oxford e o Brasil, e evidenciam o empenho reformador de um crítico social profundamente influenciado pela experiência britânica de vida[11].

O gosto pela antiguidade e pela tradição, tão próprio dos ingleses, deveria inspirar no Brasil uma campanha no mesmo sentido, contrabalançando nossa “atual volúpia da novidade”, que não titubeia em destruir velhos edifícios, velhas igrejas etc. Caso contrário, adverte Gilberto num tom que lembra os discursos do Principe Charles na Inglaterra de hoje, o Brasil logo fará juz ao prêmio de “devastador do passado”, de “devastador das próprias tradições”. “Nas cozinhas de Oxford ainda se assam as viandas a espeto, à moda medieval”, relata Freyre, com admiração, a seus leitores (cf. Freyre, 1979, 1, p. 320; 342 *passim*).

Os brasileiros pecam por não se aperceberem da imensa importância dos rituais para a vida e dignidade das instituições. Tudo em Oxford, lembra Freyre aos recifenses (que assistiam impávidos à destruição dos cerimoniais na Faculdade de Direito), é feito de acordo com rituais que não são “velharias” dispensáveis, como pensa o “delírio modernista” crescente, mas se revestem de importantes significados estéticos e morais (cf. Freyre, 1979, 1, p. 280; 2, p. 173 *passim*).

Os insistentes elogios que faz à língua inglesa são especialmente ilustrativos do apreço de Gilberto Freyre por certos traços culturais exemplares, que constrastam com os vícios brasileiros a serem combatidos. A simplicidade, a discrição e a autenticidade do inglês têm muito a ver, segundo ele, com uma língua igualmente simples e despretensiosa que apenas serve “ de pretexto à alma”(Freyre, 1979, 1, p. 324). Essa “*grammarless language*” contribui em alto grau para a ausência de retórica e pedantismo de uma cultura silenciosa, mas densa e profunda. Os brasileiros, que vêem na oratória um grande valor, falam berrando e sua literatura também “parece escrita para ser lida aos berros”(Freyre, 1979, 1, p. 338). Já os ingleses e seus literatos, afirma Gilberto, não berram como os brasileiros, para encobrir suas fraquezas intelectuais; seus críticos não fazem de seu trabalho “um ofício de catar piolhos”, abrindo uma obra só para nela buscar “pronomes mal colocados” ou outras semelhantes ninharias (cf. Freyre, 1979, 1, p. 324); os cidadãos co-

muns não são acometidos pelo mesmo "furor declamatório" dos letrados, como acontece entre os brasileiros (cf. Freyre, 1979, 1, p. 338); o sabor de conversa da prosa inglesa possibilita não uma literatura brilhante, ruidosa, mas fundamentalmente superficial, como é, salvo honrosas exceções, a brasileira (e portuguesa), afirma Freyre. A sátira, a ironia e a malícia fina de um Eça de Queiroz ou Machado de Assis, de clara inspiração estrangeira, não foram ainda capazes de transformar a "psicologia da língua" portuguesa e da cultura que a acompanha (cf. Freyre, 1979, 1, p. 338; 2, p. 214). Quando em Oxford, é com surpresa e júbilo que Freyre descobre um traço cultural que, opondo-se frontalmente ao padrão brasileiro, favorece sua natureza nada afeita à retórica: "um inglês elegantemente gaguejado, a negação da perfeita fluência oratória dos latinos" é o que aqui se valoriza, diz ele. Daí que "o indivíduo de verbo fácil, fluente, não dá impressão nem de profundo de inteligência nem de sutil na cultura" (Freyre, 1975, p. 105, 107). É, pois, num "inglês esnobemente gaguejado" que, "entre goles de Port", fala sobre o donjuanismo ibérico no Oxford Spanish Club. Os muitos aplausos recebidos só devem ter lhe confirmado a idéia de que depois de Oxford tudo o mais lhe pareceria "mesquinho"! (cf., Freyre, 1975, p. 101, 106, 110).

Além desses, o traço da cultura britânica que parece ter marcado o jovem Gilberto com grande intensidade é o da "combinação muito inglesa entre tradição e modernidade" (Freyre, 1975, p. 106, 107); ou, em termos mais gerais, o caráter conciliador dessa cultura. A habilidade inglesa "de contemporizar, harmonizar e equilibrar antagonismos" era considerada por Freyre um "dom angélico" (cf. Freyre, 1942c, p. 24). Tudo na Inglaterra, diz ele, "é compensação e equilíbrio" (Freyre, 1942c, p. 128). Lá se encontram não só as tradicionais becas esvoaçando nas modernas bicicletas, mas antagonismos de toda ordem – entre os homens, classes, raças, gerações, doutrinas, credos etc. – são sabiamente equilibrados, harmonizados. As tradições e as individualidades são igualmente respeitadas; ao lado da submissão às convenções, valoriza-se a espontaneidade criativa (cf. Freyre, 1942c, p. 66-69); poesia, filosofia e ciência coexistem em harmonia; o povo é regido pelo bom senso (que chama despretensiosamente de *common-sense*) bem como pelo misticismo e pela poesia (cf. Freyre, 1979, 2, p. 302, 303); extremos doutrinários e contradições teóricas são sabiamente conciliados em "meios-termos" (cf. Freyre, 1942c, p. 149); e não há outro lugar onde melhor se equilibrem as tendências especulativa e ativa (cf. Freyre, 1975, p. 99).

Profundamente impressionado com esse traço que considera louvável, não é improvável que ao retornar ao Brasil e "revê-lo com outros olhos" (cf. Freyre, 1975, p. 125), estivesse Gilberto predisposto a encontrar antagonismos em equilíbrio na sociedade brasileira. Nesse quadro, a miscigenação das raças – elemento central da tão poderosa e contestada ideologia freyriana[12] – apareceria, em seu pensamento, como um traço conciliador distintivo da cultura brasileira[13].

Um encontro decisivo: Gilberto Freyre e Walter Pater

Um último ponto que importa salientar nesse estudo sobre o amor de Freyre pela Inglaterra diz respeito aos ensaístas ingleses descobertos no curso do Prof. Armstrong. Já me referi anteriormente à importância desse encontro na trajetória existencial do jovem Gilberto e à necessidade de não se descartar como irrelevantes os encontros que, aparentemente secundários, podem ter sido decisivos em sua vida. Na verdade, pode-se dizer que esses ensaístas simbolizavam, em ponto pequeno, as características inglesas que Freyre valorizava, até mesmo incorporando em suas obras a tão genial conciliação de antagonismos, própria dos ingleses. Nada de pedantismo, erudição vazia ou discursos ruidosos aí se encontravam, constata Freyre. Sem ser "doutoral" ou "bacharelesco", o ensaísta une bom senso, poesia e filosofia no trato dos "problemas básicos do Homem e da Sociedade" (cf. Freyre, 1942c, p. 37-43; 1975, 26-27 *passim*). Vistos como secundários na hierarquia literária, os ensaístas ingleses, acredito, poderiam ser equipararados, no pensamento de Freyre, aos "marias-borralheiras da história", isto é, aos missionários, engenheiros e artesãos britânicos estudados em sua obra pioneira, *Ingleses no Brasil*. Os ensaístas seriam tão decisivos para a formação do homem e para o alargamento de sua visão de mundo (cf. Freyre, 1975, p. 26-27 ss) – papel formador que próprio Freyre experimentara – como haviam sido para a formação do Brasil os obscuros agentes da cultura inglesa que aqui deixaram sua marca no século XIX (cf. Freyre, 1942c, p. 162).

Trata-se agora, pois, de explicitar melhor essa alegada importância, dando destaque a um dos ensaístas que penso ter despertado no jovem Freyre interesses e preocupações que permanecerão centrais. Sem negar o papel que possam ter tido outros como, por exemplo, Lamb, Carlyle, Newman ou Thackeray na trajetória de Freyre – e que deveriam merecer a atenção dos estudiosos –, o ensaísta Walter Pater representou, no meu entender, um encontro decisivo para o autor de *Casa-grande & senzala*[14]. A eloqüência com que o jovem brasileiro se refere a ele não deixa dúvidas sobre sua importância. Tão logo o descobriu aos 18 anos em Baylor, confessa Freyre em seu diário, Pater tornou-se "parte de minha vida" (cf. Freyre, 1975, p. 46). É "nesta Oxford de Walter Pater" (cf. Freyre, 1975, p. 109-110), como Freyre dizia – e coincidentemente, como vimos, terra de sua adoção – que ele lê e relê quase toda sua obra e se deleita em imaginá-lo andando pelas ruas a se concentrar em questões estéticas e de estilo (cf. Freyre, 1975, p. 135, 110-111). (E se vê imitando-o nisso!) Seus colegas de Oxford se surpreendem com seu conhecimento sobre o ensaísta (cf. Freyre, 1975, p. 107). De volta ao Brasil, compensa sua solidão intelectual com a releitura constante de seus ensaios. "Venho relendo todo o Pater", diz ele em 1924 (cf. Freyre, 1975, p. 135)[15]. Em 1927, quando já ganha o suficiente para se regalar "com a compra de livros já muito desejados", é com euforia de criança que recebe de Londres o "Pater completo". Era como se tivesse um velho amigo a seu lado, alegrando

seu "exílio intelectual no trópico", confessa (cf. Freyre, 1975, p. 206-207). E, dentre os "excitantes" autores nos quais inicia conterrâneos queridos (inclusive Manoel Bandeira), "quase como em aventuras de gozo físico", Pater é presença obrigatória (cf. Freyre, 1975, p. 154, 160, 205)[16]. Quando fala em estilo, beleza, verdade poética e filosófica, raramente Freyre deixa de mencionar os seus ensaios como exemplares. Se há um defeito em seu estilo, no seu "inglês helenicamente perfeito", é o excesso, o "apuro da perfeição", afirma (cf. Freyre, 1975, p. 110).

Em Pater é plausível supor que Gilberto Freyre tenha encontrado inspiração para dois aspectos essenciais de sua obra: o gênero ensaio, no qual expressa suas idéias, e a importância da *casa* na interpretação da cultura brasileira.

Quanto ao primeiro aspecto, importa lembrar que bem cedo Freyre se refere ao ensaio como "gênero tão nobre" e especialmente apto a exprimir, em seu característico tom de conversa, o social e o humano da história brasileira (cf. Freyre, 1975, p. 130). Sua ambição de fazer ressuscitar o passado "mais íntimo... até esse passado tornar-se carne, vida", exigia, no seu entender, uma forma e um ritmo pouco usuais na linguagem dos escritores brasileiros (cf. Freyre, 1975, p. 176). A leitura de Pater pode ter despertado no jovem brasileiro o gosto pelo ensaio e levado-o à compreensão da filosofia da forma ensaística, objeto de discussão do escritor inglês.

Pater, como Freyre, também se preocupara em encontrar uma forma que capturasse a experiência humana na sua fluidez e complexidade. As formas de escrever, dizia ele, não são meros acidentes literários, dependentes da escolha pessoal e caprichosa do autor, mas são determinadas pelo assunto e correspondem a maneiras diferentes com que a "mente humana se relaciona com a verdade" (Pater, 1934, p. 156-157). O tratado e o ensaio, por exemplo, são formas literárias que se distinguem tanto histórica quanto funcionalmente. Enquanto o tratado, "como o instrumento da filosofia dogmática", é o paradigma da forma fechada, o ensaio "como instrumento da dialética" é a forma aberta capaz de apreender o ambivalente, o opaco, o inarticulado, o dissonante da experiência (cf. Pater, 1934, p. 168). Para Pater, o ensaio "não é uma forma para apresentar inferências sistematicamente organizadas", mas sim inferências e ligações que se fazem por associações mais ou menos livres e que se coadunam perfeitamente com a dubiedade e o inacabamento da experiência fugidia e da inevitável subjetividade de sua percepção (cf. Iser, 1987, p. 17-19). É, em suma, uma forma cujo método "tem algo da irregularidade, do fortuito, do ardor e da confusão da própria vida" (Pater, 1934, p. 171).

Se considerarmos a insistência com que Gilberto Freyre se refere às suas várias e volumosas obras como *ensaios*, é difícil negarmos o grande impacto da leitura e releitura de Pater no adolescente em formação. A noção de estilo, também amplamente discutida pelo autor inglês, deve ter sido de especial interesse para o jovem que ensaiava os primeiros passos na carreira literária. A relevância da imaginação no que Pater chamava de "literatura do

fato" e "literatura do sentido imaginativo do fato" era especialmente apropriada ao criativo Freyre. Poder-se-ia acreditar, diz Pater, que a imaginação é uma "intrusa" no domínio da ciência e da história, na medida em que ela ambiciona ser fiel ao fato. No entanto, "a linha dividindo fato de alguma coisa bastante diferente do fato externo é, na verdade, difícil de traçar"; toda a "literatura do fato" envolve, consciente ou inconscientemente, não só o fato mas o sentido que o autor tem dele (cf. Pater, 1910a, p. 8-9).

A defesa da liberdade do escritor em criar, sem ostentação ou pedantismo, mas a seu modo, "um vocabulário, um sistema total de composição" também deve ter soado especialmente sedutora Freyre (cf. Pater, 1910a, p. 14). Admirador de Gustave Flaubert, a quem chamava de "mártir do estilo literário", Pater apoia sua "crença absoluta de que só existe um modo de expressar uma coisa, uma palavra para chamá-la, um adjetivo para qualificá-la, um verbo para animá-la" (citado em Pater, 1910a, p. 29). É como se houvesse uma "adaptação pré-existente" entre o mundo do pensamento e o da linguagem, ambos à espera de um encontro, de uma reunião, como de uma alma a um corpo (cf. Pater, 1910a, p. 30). A incansável busca pela palavra adequada à idéia, à "visão de dentro" não é, dizia Pater, em absoluto, um "mero capricho" dispensável, mas parte integrante da "arquitetura literária", que, por sua vez, é inseparável do assunto, do conteúdo do discurso (Pater, 1910a, p. 23, 36). Esse conglomerado, lembra Pater, não é, no entanto, passível de uma análise rígida, convencional. "Efeito de uma intuitiva condição da mente, deve ser reconhecido por intuição semelhante da parte do leitor", por aqueles que são, enfim, tão sensíveis quanto se pode ser à "região evanescente e delicada da linguagem humana" (cf. Pater, 1910a, p. 33, 36). Considerando a música como a "arte perfeita", a literatura seria tão mais perfeita quanto mais nela, como na música, fosse impossível se distinguir a forma da substância, o assunto da expressão (cf. Pater, 1910a, p. 37-38).

A ressonância na obra de Gilberto Freyre da discussão de Pater sobre a importância, as dificuldades e as potencialidades da linguagem, deve parecer inegável aos seus estudiosos. Desde cedo ele se preocupava com essas questões e, apesar dos rasgados elogios que recebia por seu talento e habilidade linguística, se angustiava com a possibilidade de fracassar, de não passar de uma grande promessa (cf. Freyre, 1975, p. 77, 93). E fracassar seria, segundo ele, não se tornar um escritor pleno, que é "o que escreve, dançando como que ao som de uma música que somente ele ouvisse: com ritmo, com... eurritmia" (Freyre, 1975, p. 34). O vívido relato de Pater sobre as ansiedades do grande Flaubert, levado quase ao desespero pela dificuldade de traduzir em palavras o que sentia interiormente, deve ter confortado o inquieto literato pernambucano. "Estou ficando muito impaciente com minha escrita", diz Flaubert. "Sinto-me como um homem cujo ouvido é excelente mas que toca horrivelmente o violino: seus dedos se recusam a reproduzir exatamente aqueles sons que tão bem sente por dentro" (citado em Pater, 1910a, p. 33).

A leitura e releitura que Freyre fez de Pater, completada, como vimos,

com a valorização que Oxford lhe dispensava, deve ter, pois, muito provavelmente, reforçado suas tendências intelectuais, lhe dado sugestões valiosas e o estimulado a ensaiar novos caminhos. É com imensa satisfação que, em 1925, Freyre se dá conta de que seus esforços de desenvolver um estilo estavam sendo recompensados e que os elevados prognósticos de Armstrong se concretizavam, apesar da sua obstinação em escrever na "obscura língua portuguesa". Sentia que estava, enfim, criando uma nova forma, um novo ritmo (cf. Freyre, 1975, p. 110-111, 176-177)[17]. Restava agora se decidir, finalmente, pelo tema que deveria nortear seu trabalho intelectual.

É neste ponto que acredito poder localizar a segunda grande influência de Pater no Gilberto Freyre que hoje conhecemos. Já de volta ao Brasil, ele certa vez se referiu, elogiosamente, à idéia, defendida por Pater e outros, do processo cultural como apropriação do que é "congenial com o nosso 'eu'". O critério de seleção face a outras culturas deveria ser empático e envolver "esforço íntimo" e criatividade. "Somos diante dos outros e diante das coisas e diante das idéias um poeta à procura de rimas", comenta Freyre num estilo já bem seu (cf. Freyre, 1979, II, p. 359-360). É exatamente esse, no meu entender, o caso de Freyre em relação ao ensaio de Pater intitulado *The child in the house*, originalmente publicado na *Macmillan's Magazine* de agosto de 1878.

O fato de Freyre, ao que tudo indica, ter mencionado este trabalho uma única vez, e tardiamente, não altera, no meu entender, a importância que ele deve ter tido na trajetória cultural do autor de *Casa-grande & senzala*[18]; pelo contrário, só sugere que a congenialidade era tanta que, nesse ponto, Pater se tornava, de fato, "parte" de sua vida, como Freyre confessou (cf. Freyre, 1975, p. 46)[19]. Ele reconhecia sua dívida para com O. Spengler e G. Schmoller, os primeiros a apontarem o valor da casa como fonte para a história social de um povo[20]; no entanto, a influência de Pater provavelmente estava num nível mais profundo e inconsciente, como elemento indissociável de seu eu[21].

The child in the house, considerado por Pater como origem de toda sua "obra imaginativa" (citado em Buckler, 1987, p. 187), narra o reencontro de Florian Deleal com seu passado e sua busca pelos "pequenos acidentes" que determinaram o homem que ele se tornou. O conto começa com um pequeno incidente numa "tarde muito quente", quando Florian, andando por uma estrada, se compadece de um "pobre homem velho" muito cansado. Ao ajudá-lo com sua carga por um certa distância e ouvir "sua estória", Florian descobre que ambos tinham o mesmo lugar de origem. Naquela mesma noite, como uma espécie de "recompensa por seu compadecimento", ele tem um sonho que lhe descortina com grande clareza o "verdadeiro aspecto" do lugar onde nascera, e "especialmente da casa" onde crescera, mas de onde há muito se afastara (Pater, 1910b, p. 172)[22].

A visão reconfortante de suas portas, janelas, lareiras, e até o perfume do jardim da "velha casa" que pudera sentir em sonho, determinaram que, ao acordar, Florian tomasse a decisão de recuperar a história de sua

formação; ou, como Pater formulou, "o processo de construção mental pelo qual nós somos, cada um de nós, o que somos" (Pater, 1910b, p. 172-173). Com a imagem ainda vívida da casa onde crescera, Florian viu então uma criança se movendo por entre as paredes de lambris antigos, subindo pelas escadarias, vagando pelo grande sótão repleto de maravilhas a serem exploradas, e pode então perceber que ele devia a este lugar muito de seus sentimentos e pensamentos (Pater, 1910b, p. 173-175). Sua alma fora aos poucos sendo tecida interna e externamente com elementos espirituais e materiais que se entrelaçavam numa "textura inextricável" (Pater, 1910b, p. 173). O que no seu "complexo hábito espiritual" lhe parecera, por tanto tempo, tão natural, tão parte da natureza das coisas, Florian descobre como sendo o resultado das múltiplas experiências infantis vividas junto de sua família – do pai latinista e da mãe que o ensinara a ler – na "velha casa" nos arredores da cidade (Pater, 1910b, p. 176).

Que a experiência de Florian não se esgota no seu caso particular, mas é representativa da experiência humana, fica evidente em vários trechos do conto em que o narrador o mostra compreendendo a complexidade da vida a partir de sua própria individualidade. "Quão insignificantes, no momento, parecem as influências das coisas sensíveis que são lançadas e caem sobre nós, de algum modo, no ambiente de nossa primeira infância. Quão indelevelmente, depois descobrimos, elas nos afetam". Gradual e irrevogavelmente elas se imprimem nas nossas almas, como em uma "cera mole" ou um "papel em branco" (Pater, 1910b, p. 177). Além das formas de pensar e sentir que "para sempre habitarão conosco", diz o narrador, esse processo de "construção mental" faz também com que se desenvolva "um sentido de casa especialmente forte", que constitui "um motivo muito poderoso para todos nós". Tornando-se uma espécie de "relicário material ou santuário do sentimento", a casa onde crescemos se impõe como um "simbolismo vivo" que se entrelaça "em todos os nossos pensamentos e paixões" (cf. Pater, 1910b, p. 178-179). Nosso relacionamento com o mundo estará para sempre marcado pelas primeiras experiências que lá vivemos; as idéias de segurança e harmonia estando eternamente ligadas à casa, sentimentos de nostalgia e incerteza são o preço para os que dela se afastam (Pater, 1910b, p. 179-181). No caso de Florian, a antiga familiaridade com belos objetos e a admiração pelo mundo sensível ao seu redor (como, por exemplo, os belos vasos chineses, a fina porcelana no armário antigo, o quadro de Watteau, o perfume da flores rubras), foram determinantes no seu intenso "desejo de beleza física", seu medo da morte e em seu "esquema intelectual" que dava muito peso ao mundo sensível e pouco às "abstrações sombrias, irreais" (cf. Pater, 1910b, p. 189-190, 186-187 ss).

É impossível, no meu entender, não reconhecer no Gilberto Freyre que conhecemos repercussões da estória de Florian e das reflexões sobre a experiência humana que ela contém. Sua decisão de voltar ao Brasil e aí tentar sua sorte literária, bem como a escolha da *casa* como tema norteador de sua interpretação da cultura brasileira foram, muito provavelmente, influenciadas

pela leitura do conto de W. Pater. Quando, após ser tentado a ficar nos Estados Unidos e Inglaterra (pela promessa de sucesso literário como um "novo Conrad" ou "novo Vives"), resolve voltar ao Brasil, revela consciência de que os motivos psíquicos e sentimentais, mais do que os intelectuais, deveriam prevalecer em sua decisão: "já venho sentindo a força dos limites das fronteiras, das origens", diz ele. "O que me faz querer reintegrar-me no Brasil não é um senso puritano de dever mas uma necessidade de ser, ou desejar ser, autêntico, na minha condição de homem; e temo que, fora do Brasil, eu me sentisse postiço ou artificial, mesmo que o triunfo me consagrasse" (Freyre, 1975, p. 97)[23]. Que cada um fique "o mais possível no lugar onde nasceu. Nada de muita emenda ao soneto da vida", diz o poético Freyre, já de volta ao seu torrão natal (cf. Freyre, 1975, p. 192). Quando ainda em Nova Iorque, mas aspirando, provavelmente, produzir um obra interpretativa de toda uma cultura, ele afirma, vividamente, que só se considera capaz de compreender profundamente seu próprio país: "é a terra brasileira que me considero com o direito de possuir plenamente, completamente, como um macho a uma fêmea, com todas as forças de que sou capaz" (Freyre, 1975, p. 73).

A solidão intelectual que já sentia antes de se afastar do Brasil, em 1918, só iria se acirrar com sua experiência no exterior. Tão logo voltou, acusado por "artigos e artiguetes" pernambucanos (injustamente, acredita) de "estrangeirado", "exótico", "meteco", reconhece que se seu ajustamento intelectual era "quase impossível", sentimentalmente sua "restituição" fora mais rápida (cf. Freyre, 1975, p. 128, 134). Para se reintegrar "completamente" no país sentia que precisava, no entanto, atolar-se "na sua carne e no seu massapê" e se afastar, o mais possível, de seu "intenso passado" inglês (e parisiense). Que este "seja um tempo que morra de todo, a não ser como vaga recordação sentimental", diz o melancólico jovem. É como se seu amor pela Inglaterra fosse tanto que para poder sobreviver longe dela e se reintegrar ao Brasil houvesse necessidade de um rompimento bem drástico. Não responde aos amigos, "sobretudo aos de Oxford", que lhe escrevem, e seu apego às roupas inglesas que usa "heroicamente" no seu Recife tropical, aos "bifes à inglesa, ao carneiro assado à inglesa" e à bicicleta Raleigh, "inglesa como ela só", dão um pequeno consolo às suas saudades (cf. Freyre, 1975, p. 134, 149, 156, 162, 221)[24]. Talvez o movimento regionalista que liderou em 1925-26 fizesse parte das estratégias de acomodação de Freyre à terra brasileira. Para se atolar "na sua carne e no seu massapê", nada melhor, talvez, do que se embeber nas suas tradições e cultuar o que de bom havia em sua região[25].

Assim que aqui chegou, como que num primeiro passo para se atolar na "carne e no massapê" brasileiros, quis rever o engenho São Severino dos Ramos, "a casa grande & senzala" de sua "meninice" que, fica sabendo, "estava aquilo mesmo" (Freyre, 1975, p. 126). Há já algum tempo Freyre manifestara seu desejo de buscar no relacionamento do menino com o brinquedo a origem do futuro homem (cf. Freyre, 1975, p. 54, 59-60, 76). É de se imaginar que seu encontro com Pater tenha determinado a substituição do brin-

quedo pela *casa* como elemento central e mais totalizante para a compreensão da história do homem. E, nesse caso, a recuperação de suas próprias experiências infantis na velha casa do engenho de sua meninice talvez representasse o início do livro inédito, "trabalho quase secreto", que pretendia escrever: "uma espécie de autobiografia ou de memórias de um indivíduo estendidas em histórias ou em memórias de todos os meninos do Brasil" (cf. Freyre, 1975, p. 197, 221, 248)[26].

Reviver o "drama da formação brasileira", lembrou Freyre em sua primeira grande obra de 1933, implica "uma aventura de sensibilidade, não apenas um esforço de pesquisa pelos arquivos". O passado que assim se recupera "é um passado que se estuda tocando em nervos; um passado que emenda com a vida de cada um" (Freyre, 1963, p. 21). A partir de *Casa-grande & senzala*, Gilberto Freyre, como se sabe, nunca cansou de afirmar e reafirmar a importância psico-sociológica da casa na formação do Brasil, e, em especial, da casa-grande no caráter patriarcal da sociedade brasileira. E deixou sempre muito claro que iniciara o estudo deste tema – "da casa em suas relações com a pessoa, por um lado, e com o todo social, por outro" – a partir de um impulso "introspectivo, auto-analítico e até autobiográfico", que se desdobrara em análise social (cf. Freyre, 1971, p. 12). Mais do que à inspiração proustiana e freudiana (que Freyre reconhecia), é, pois, plausível pensarmos que a "viagem mental" ("mental journey") de Florian em busca da história de sua formação e a descoberta da importância de sua "velha casa " no homem que ele se tornou foram as primeiras e mais profundas forças motivadoras da obra de Gilberto Freyre. Paradoxalmente, pois, aquela experiência inglesa que o jovem Freyre quisera que morresse "de todo", a fim de tornar possível sua reintegração ao Brasil, permaneceu muito viva no "sentido de casa especialmente forte" que um inglês de Oxford lhe revelara como "um motivo muito poderoso para todos nós" (Pater, 1910b, p. 178-179). Enfim, o gênero ensaio e o tema da *casa* teriam permanecido como marcas indeléveis do amor de Freyre pela Inglaterra, apesar de seu planejado rompimento com aquele período idílico de sua vida. Afinal, se, como ele confessara, o ensaísta Pater se tornara "parte" de sua vida, romper com o que ele lhe ensinara teria significado romper consigo mesmo (cf. Freyre, 1975, p. 46). Na verdade, pode-se dizer que aquele tema e aquela forma de certo modo estabeleciam um elo entre dois amores de Freyre: o amor pela terra de Pater e Mr. Williams e o amor pela terra de seus ancestrais.

O amor não correspondido: a indiferença da intelectualidade inglesa

A brevidade dessa segunda parte – sobre o amor não correspondido – está na direta proporção da relativa indiferença da Inglaterra para com a obra de Gilberto Freyre. Contrastando com os rasgados elogios que ele recebeu de franceses e norte-americanos de renome (como F. Braudel, L. Febvre, S. Putnam, George Gurvitch, Roland Barthes, Roger Bastide, John dos Passos,

F. Tannenbaum), os intelectuais ingleses permaneceram, na grande maioria, totalmente alheios à obra desse enamorado da cultura britânica. Curiosamente, nem mesmo sua pioneira obra *Ingleses no Brasil*, que poderia ter suscitado interesse, mereceu a atenção dos editores e permanece até hoje inacessível aos leitores ingleses. Não cabe aqui, nos limites deste artigo, especular sobre as razões desse descaso, mas sim apresentar um intelectual inglês que se destaca pelo grande apreço que tem pela obra de Freyre: Asa Briggs, ou melhor, Lord Briggs.

Explorarmos um pouco a opinião que este historiador inglês – o maior especialista vivo sobre a Inglaterra vitoriana – tem de Gilberto Freyre, pode ajudar a esclarecer o enigma da inusitada atração que ele exerceu sobre a alta intelectualidade estrangeira, apesar das fraquezas teóricas apontadas pelos críticos brasileiros.

Como se sabe, Freyre é, para muitos de nossos intelectuais, uma figura desconcertante. De um lado, é apontado como o maior responsável pela elaboração e difusão de um poderoso sistema ideológico que, em nome de uma pretensa harmonia social, elimina as contradições do processo histórico brasileiro. Ideólogo mestre, cujo sucesso se deve, paradoxalmente, à sua habilidade de relativizar conceitos, de trabalhar com indefinições e de manipular informações, a Gilberto Freyre devemos o mito de um Brasil exemplarmente miscigenado, socialmente democrático (cf. Mota, 1994, p. 53-73; Lima, 1989, p. 187-238; Araújo, 1994). De outro, é, sem sombra de dúvida, um dos pensadores brasileiros que mais tem merecido o respeito de intelectuais estrangeiros de envergadura, que parecem alheios às suas aclamadas inconsistências teóricas. Se, como já se afirmou, sua celebridade no Brasil se explicaria por ter forjado um mito sobre nossa formação que nos é simpático e confortante (cf. Lima, 1989, p. 235-236), como explicar, no entanto, que figuras lúcidas e desinteressadas, como Barthes, Febvre ou Braudel, se tenham deixado cair no engodo dessa ideologia? Supor que elas tenham tido seus entendimentos "ofuscados", "embaçados" ou "anestesiados" pela verve de Freyre, como seus críticos apontaram, se não são suposições implausíveis, ao menos fecham prematuramente uma discussão que, eventualmente, pode ser enriquecedora. Deixando de lado a questão da exacerbada vaidade de Freyre (que parece ter incomodado tantos estudiosos), importa, no entanto, refletirmos sobre o que no seu pensamento foi tomado como paradigma[27].

Nessa linha, é interessante notar que a louvação que Freyre recebeu de muitos estrangeiros não foi justificada pelo pitoresco ou exótico que ele revelava de uma país tropical. Se sua obra é vista como exemplar, não o é, necessariamente, pelo modelo de miscigenação cultural que ela parece revelar[28]. Barthes, por exemplo, ao considerar Freyre superior a Marc Bloch e Lucien Febvre, o louva por ter, mais do que ninguém, talvez, apresentado o homem histórico "sem o desprender do seu corpo vivo". G. Balandier se refere à sua contribuição inédita à "sociologia da vida cotidiana" como sendo o resultado de um método único e pioneiro "que escapa a todo conformismo acadêmico"

(cf. Barthes, 1962, p. 569-570). Sua linguagem – aquela "melodia anestesiante" segundo um crítico brasileiro (cf. Lima, 1989, p. 233) – chega a ser considerada pelo entusiasta Tannenbaum como superior à de Proust, por ser "mais robusta, mais vívida e envolvente" (Freyre, 1963, p. X).

Como nesses casos, Asa Briggs, sem desconhecer as críticas à "fluidez conceitual" (cf. Lima, 1989, p. 216, 221) e às inconsistências teórico-metodológicas do pensamento de Freyre, se mostra especialmente cativado pelo que nele vê de original, pioneiro e de inspirador para se "decodificar" a experiência passada de outras sociedades (Briggs, 1985, 2, p. 272). Equiparando Freyre a Bloch e Febvre, o historiador britânico buscava, nos anos 80, um modelo para a história social que então escrevia; e o encontra no autor pernambucano e não, como se poderia imaginar, na clássica *Social history of England* do inglês Trevelyan. As considerações de Briggs sobre o autor de *Casa-grande & senzala* se revestem de grande interesse por ser ele um especialista da Inglaterra vitoriana, sociedade que pouco ou nada tinha em comum com o Brasil que Freyre estudava.

Foi no Caribe, no *Centre of Multiracial Studies*, e não na Inglaterra que, no início dos anos 60, Briggs descobriu Freyre, de quem viria a se tornar amigo. Mas não foi o tema da miscigenação cultural que o atraiu. Foram a valorização dos objetos como testemunhas, o senso do espaço, a poesia do espaço, a aguda sensibilidade aos cheiros, barulhos, cores, formas e as idéias de tempo de Freyre que exerceram sobre ele imediata atração.

Por temperamento e experiência o pensador pernambucano estava, segundo Briggs, predisposto a ver na harmonia social a chave para a unidade de um período. É verdade que sua "flexibilidade" conceitual e o estilo criativo de escrever, às vezes vago e associativo, o impediam de ser um sociólogo ou psicólogo-social convencional. Mas, se não era sociológica e psicologicamente sofisticado, era "sociologicamente consciente" e "psicologicamente consciente" o suficiente para buscar continuidades na história brasileira e procurar entender as profundas motivações de seus personagens[29].

Não há dúvida, segundo Briggs, de que "a imaginação e sensibilidade" dos estudiosos não-brasileiros foram enriquecidas com o trabalho de Freyre. Se ele e Trevelyan tinham pontos em comum, especialmente no seu empenho de fundir ciência e arte, o pensador pernambucano era mais sofisticado do que o inglês[30]. Sua metodologia, afirma Briggs com veemência, "tem relevância para historiadores de sociedades muito diferentes do Brasil". Seu inegável mérito foi ter revelado que a "verdadeira história social é sobre relações". A história escrita por ele, diz Briggs, revela um profissional com "solidariedades mais amplas", que se empenha em mostrar não só o superior ou o inferior na escala social, o senhor ou o escravo, a mulher ou o homem, mas todos os grupos sociais em relação. Ora, essa abordagem cultural, lembra o historiador britânico, era nova nos anos 30 e continuava válida nos anos 80, marcados pelo desenvolvimento, às vezes exacerbado, da chamada história dos vencidos. A história social da Inglaterra, um país que durante três séculos

estivera atrelado a um "império de muitas cores", se manteve por muito tempo "a história de um país de homem branco". A leitura de Freyre, confessa, lhe sugerira, vividamente, que a história britânica era muito mais complexa e exigia um esforço de penetrar nas mentalidades de diferentes grupos: de camponeses e operários tanto quanto de senhores de terra, industriais, não deixando de lado até mesmo os reis, rainhas, parlamentares etc. (cf. Briggs, 1985, p. 287)[31].

Falando do especial apego de Freyre à Inglaterra, em geral, e a Oxford, em particular, Briggs enfatizou um aspecto que parece especialmente significativo para se entender muitas de suas características e até mesmo sua atração por W. Pater. "Ele era muito, muito consciente das coisas belas, era levado por elas", diz Briggs. Oxford, por exemplo, deve tê-lo cativado por razões estéticas: por ser um lugar onde "o novo flui dentro de um velho quadro", por sua belas paisagens, por seus prédios antigos, pelos belos cisnes nos lagos, pela sua distância das cinzentas cidades industriais. "Penso que não se pode entender Freyre sem se perceber quão importante era sua relação com a beleza", diz Briggs. Sendo Pater um "filósofo da beleza", é fácil, pois, entender seu entusiasmo por ele[32].

Em 1966, Freyre recebeu o que parece ter sido a primeira (e talvez única) homenagem intelectual que a Inglaterra lhe prestou: o título de doutor *honoris causa* pela Universidade de Sussex. Seguramente, essa deferência deve ter aplacado algum ressentimento que porventura ele tivesse pela indiferença dos intelectuais ingleses em relação a seu trabalho. É provável que pensasse que tal gesto era representativo de um interesse mais amplo do país que tanto admirava. No entanto, nem o historiador Boxer[33], nem outros intelectuais ingleses estavam por trás dessa iniciativa. O gesto era, na verdade, uma homenagem particular do então reitor da Universidade de Sussex, Asa Briggs, ao brasileiro que amava a Inglaterra, havia aprendido muito com ela, tinha importantes contribuições a dar, em retorno, e que merecia, no seu entender, uma especial manifestação de apreço[34].

É possível, no entanto, que Gilberto Freyre jamais tivesse experimentado qualquer ressentimento em relação aos ingleses. Como acontece com os apaixonados, pode-se pensar que os olhos de Freyre, "turvados" pelo amor que sentia, como uma vez confessou (cf. Freyre, 1942a, p. 21), nunca quisessem ver algo que pudesse abalar seu apego à terra do seu "querido inglês Mr. Williams"[35]. Ou talvez o reconhecimento de sua obra madura por parte dos intelectuais ingleses fosse uma coisa para sempre dispensável. Considerando a ampla valorização de que se sentira alvo em Oxford, é possível que Freyre se sentisse eternamente grato (e mesmo devedor) àqueles ingleses que, com grande antecipação, haviam apostado em sua brilhante carreira[36].

Recebido para publicação em janeiro/1997

Notas:

[1] Esse resgate, especialmente no segundo livro, é feito trazendo à luz o que Freyre chama de "marias-borralheiras da história", ou seja, os comerciantes, técnicos, maquinistas, foguistas, missionários, artistas, etc., que, segundo ele, foram tão ou mais importantes para a aproximação e interpenetração das diferentes culturas do que as figuras ilustres e conhecidas (cf. Freyre, 1948, p. 39 ss).

[2] O próprio Freyre, fazendo um retrospecto de sua vida, em 1978, considera claramente que o contacto que teve na Europa com modos "de pensar, de sentir, de viver, de escrever, de pintar", e modos "nada portugueses", foram determinantes no Gilberto Freyre que se tornou (cf. Freyre, 1979, Introdução, p. 28).

[3] Não acredito que signifique "cair no vício do biografismo", criticado por C. G. Mota, buscar muito antes do Congresso Regionalista organizado por Freyre, em 1926, momentos significativos da trajetória de Freyre (cf. Mota, 1994, p. 60).

[4] Em pelo menos uma ocasião, Freyre se refere à Espanha como outro objeto de seu amor. Inglaterra e Espanha são, diz ele, "dois dos meus maiores amores" (cf. 1975, p. 110). Sua admiração pelos místicos espanhóis é também muitas vezes reiterada pelo jovem Freyre (cf. 1975, p.135, 137 e *passim*).

[5] Sobre a prolongada ligação de Freyre com Armstrong ao longo dos anos, ver Chacon (1993, p. 66-71).

[6] Em 1924, já de volta a Recife, Freyre lamenta no *Diário de Pernambuco* a morte de Joseph Conrad, o romancista ucraniano criado na Austria que "realizou este milagre: o de dominar como a uma massa de cera um idioma que nem parente – a não ser muito longe – é do seu" (1979, 2, p. 56-57).

[7] Bem mais tarde, em 1977, essa maior afinidade com a Europa seria novamente afirmada (cf. Freyre, 1977, p. 36).

[8] Sua ligação com Amy Lowell fora tanta que teria provocado, entre os estudantes, o boato de que a poetisa o adotara como amante (cf. Freyre, 1975, p.75).

[9] Essa expressão foi empregada por Mota para se referir ao quadro social e mental do qual o pensamento de Freyre é tributário.

[10] Oxford e Cambridge, dizia Freyre, eram centros "de arte da amizade".

[11] É interessante lembrar que Freyre louvava os periódicos costumbristas, no estilo de *O Carapuceiro*, que haviam sido "uma grande força de disciplina e crítica social no Recife". O padre Carapuceiro, o beneditino Miguel do Sacramente Lopes Gama, chega a ser descrito como "um dos escritores mais interessantes que ainda teve o Brasil"; e Freyre lamenta o desaparecimento deste tipo de literatura (1979, 2, p. 52, 225).

[12] Ideologia de grande força desenvolvida primeiramente na sua obra de 1933, *Casa-grande & senzala*, onde uma confortável (e mistificadora, segundo os críticos) visão da sociedade brasileira é exposta.

[13] Sobre a valorização do traço conciliador britânico e o esforço de encontrar no Brasil algo semelhante, é bastante eloqüente a conferência proferida por Freyre em 1946 em Belo Horizonte, *Ordem, liberdade, mineiridade* (cf. 1965, p. 22-40). Defendendo a necessidade do país comtemporizar e equilibrar seus antagonismos e considerando a tradição conciliadora mineira, Freyre confere à Minas Gerais o papel de ser "nossa Grã-Bretanha", e conciliar ordem com liberdade (agradeço ao Prof. Antonio Dimas por ter chamado minha atenção para esse texto). Sobre esse tema, ver também R. Benzaquem de Araujo (1994) argumentar que o afã de equilibrar antagonismos, de "dar um caráter não contraditório às diferenças", é central para a compreensão de *Casa-grande & senzala*.

[14] Outra figura das letras britânicas que exerceu grande atração no jovem Freyre foi George Gissing. Orgulhoso de tê-lo descoberto por seu "próprio faro", "esse secundário escondido atrás dos grandes" tornou-se um dos autores "secretos" que Freyre guardava para o seu "exclusivo regalo". Estudar os efeitos desse encontro parece também algo bastante promissor.

[15] Freyre se sente perdido no mundo intelectual brasileiro. Sente-se "um místico, um introspectivo, sempre inquieto", num mundo que lhe é estranho; num mundo "que não é, como mundo intelectual, o meu", confessa (1975, p. 238).

[16] Ao lado de Newman, Melville , Joyce, George More, Havelock Ellis e Bertrand Russell, o ensaísta inglês é fonte de excitação e "prazer", diz Freyre em sua peculiar linguagem sexualizada (1975, p.154).

[17] No prefácio à segunda edição (1934) de *Casa-grande & senzala,* Freyre se refere à sua linguagem como sendo "de reação, é possível que exagerada, aos pedantismos de erudição científica, de terminologia técnica, de correção gramatical à portuguesa e de estilo". Diferentemente das ciências naturais, as sociais deveriam humanizar sua linguagem: "o ensaio de Sociologia, de Antropologia, de História Social, tem a sua própria linguagem; não está obrigado a limitar-se à noção de terminologia exata de outras ciências, despreocupadas dos valores humanos". L. Febvre, no prefácio à edição francesa de *Casa-grande & senzala* (1953), se refere ao "ritmo próprio" de Freyre, que "desdenha os ritmos ortodoxos".

[18] Prefácio à 1ª edição em língua portuguesa (1963) de Freyre (1977, p. 24). É interessante notar que Virginia Woof também já foi apontada como uma discípula de Pater. No entanto, por uma série de razões – talvez mesmo a notória misoginia do filósofo de Oxford – ela jamais reconheceu sua dívida para como seu mentor (cf. Meisel, 1980).

[19] Há, referências específicas a outras obras de Pater em Freyre, como *Plato and Platonism* e *Marius, the Epicurean.*

[20] Prefácio à 1ª edição (1933) de Freyre (1963, p. 9) prefácio à 1ª edição (1936).

[21] Nesse texto da *Macmillan's Magazine*, Freyre localiza a inspiração para o seu gosto "por encontrar-se a si mesmo nos seus avós, nos seus antepassados, nos brasileiros de uma época anterior à sua e à dos seus pais", gosto que iria já se manifestar na tese defendida na Universidade Columbia em 1922. Não parece ter, entretanto, consciência da importância do mesmo texto para a valorização da casa como elemento central para a compreensão da história do homem, tal como se evidencia em toda sua obra a partir da década de 30.

[22] O conto, cujo título original era *The house and the child*, deveria, segundo desejo do autor, ser publicado anonimamente. Por sugestão do editor, foi publicado, no entanto, sob novo título e com assinatura do autor. A intenção de Pater era que a história de Florian fosse lida pelo leitor da mesma forma que um observador admira um retrato, ou seja, que começasse a especular sobre o modelo, perguntando: "o que aconteceu com ele" (cf. Evans, 1970, p. 29).

[23] Oliveira Lima, radicado então em Washington, é um dos brasileiros que também insiste para que o jovem pernambucano permaneça no estrangeiro. "Seus pulmões precisam de outro ar para respirar. O seu meio há de ser aqui", diz ele em carta a Freyre (já vivendo em Nova Iorque) de 1922 (cf. Freyre, 1975, p. 73).

[24] Às vezes Freyre parece arrepender-se da decisão tomada. "A verdade", diz ele em 1929, "é que me sinto um místico, um introspectivo, sempre inquieto, perdido num mundo brasileiro que não é, como mundo intelectual, o meu; e a jogar fora oportunidades pelas quais quase todos os homens de minha idade dariam os cabelos da cabeça e até os olhos. Os próprios olhos. Alguns, mais do que isto" (Freyre, 1975, p. 238).

[25] Sobre o ensaísmo sociológico de Freyre e sua expansão para o culto dos valores da sociedade patriarcal, cf. Alfredo Bosi (1994, Cap. VIII).

[26] A planejada "História da vida de menino no Brasil" seria o resultado de "nova técnica ou nova combinação de métodos – o antropológico baseado no psicológico, o histórico social alongado no sociológico – para a captação e a revelação de um social total". Se fosse bem sucedido nisso, Freyre considera que teria "realizado façanha semelhante à de Santos Dumont. Serei outro brasileiro inventor de nova técnica de domínio do homem sobre problema que continua fechado aos homens de ciência: o da análise e sobretudo revelação do social, por métodos que alcançam o assunto em sua totalidade indivisível de vida e de tempo" (Freyre, 1975, p. 222). Ao recusar a cátedra de Sociologia na Escola Normal de Recife, ele confessa em seu diário que os pensadores-poetas, pensadores-filósofos, pensadores-ensaístas e pensadores místicos que admira fazem os "antropólogos e

sociólogos apenas científicos" parecerem "sacristães que ajudam a celebração das missas. Entendem somente de meia-missa". Sem repudiar a formação antropológica, sociológica, histórica e propriamaente científica que recebeu, gostaria, diz ele, de produzir não obra mais sistemática ou "de pura realização científica", mas, sim, "obra de escritor que se sirva de sua formação em parte científica, em parte humanística" (Freyre, 1975, p. 219).

[27] "Como eu", disse Darcy Ribeiro de Freyre "ele gosta que se enrosca de si mesmo. Saboreia elogios como a bombons, confessa" (Ribeiro, 1977). Acredito que seria humanamente impossível esperar que alguém não se envaidecesse com os elogios que Freyre recebeu de um Braudel, Barthes ou Tannenbaum, para citar apenas alguns. A importância de sua obra é tanta, diz Tannenbaum, que, no futuro, a história do Brasil será dividida "em duas partes: antes e depois de Gilberto Freyre" (Tannenbaum, 1963, p.VII); a obra de Freyre, diz Barthes, é tão inovadora "que importa na quase realização da quadratura do círculo dos historiadores, o ponto último da investigação histórica" (Barthes, 1962, p. 569). Braudel, que afirmara ser Freyre "o mais lúcido dos escritores brasileiros", o colocava ao lado de outros autores importantes e explicava a relevância de seus livros a seus alunos da Sorbonne (cf. depoimento de Marc Ferro in Daix, 1995, p. 220). A editora Gallimard apresentou a edição francesa de *Casa-grande & senzala* como "livro da mesma categoria de *Guerra e paz*, de Tolstoi".

[28] Reconhecendo que o relacionamento entre as raças no Brasil não é tão harmonioso como Freyre afirmara, David H.P. Maybury-Lewis afirma, no entanto, que o entusiasmo com que *Casa-grande & senzala* foi recebido nos Estados Unidos, em 1946, se explica por ele ter dito a "um público angustiado" com o "racismo institucionalizado" vigente, "algo que ele queria ouvir": que "as coisas não tinham que ser assim" (1986, p. lxxxvi-lxxxvii).

[29] As considerações acima se baseiam em entrevista com Lord Briggs, em julho e outubro de 96, e publicada, em parte, no jornal *O Estado de S. Paulo* de 4/01/97 (Cultura, p. 12-13). Referindo-se às críticas sobre a "fluidez conceitual" de Freyre, Briggs comentou que uma alternativa a isso é, em geral, "rigidez conceitual", tão ou mais criticável que a primeira. "Aqueles que o criticam por sua fragilidade ou flexibilidade conceitual estão muitas vezes pensando a partir de um quadro marxista de vários tipos e são, eles próprios, presos a conceitos que os encorajam a procurar conflito".

[30] Coincidentemente, em grande foto emoldurada que se encontra em sua casa de Apicucos, aparece o livro de Trevelyan, *Social history of England,* no chão, ao lado da poltrona onde Freyre está a ler (cf. depoimento de Peter Burke após visita a Apicucos em maio de 1995).

[31] Por sua iniciativa, a recém-fundada Universidade de Sussex tinha um curso obrigatório de "base de história", que envolvia o estudo detalhado de "um grande livro, como *The masters and the slaves* ou *The mansions and the shanties*" (Briggs, 1985, p. 283).

[32] Entrevista de Lord Briggs (vide nota 29 acima).

[33] Autor de importantes obras sobre Portugal e o Brasil, como *O império colonial português: 1415-1815; Os holandeses no Brasil: 1624-1654; The golden age of Brazil, 1695-1750: Growing pains of a colonial society*; *Race relations in the Portuguese colonial empire.* Em pelo menos uma ocasião Freyre faz referências às críticas de Boxer a suas idéias ousadas e pouco convencionais (cf. Freyre, 1977, p. 27, 32).

[34] Entrevista de Lord Briggs, julho 1996. O veredicto de Asa Briggs sobre a fama de Freyre é que, mesmo considerando sua louvação fora da Inglaterra, "ele não é tão importante quanto deveria ser". Com exceção de alguns norte-americanos, poucas são as pessoas que, no seu entender, "leram genuinamente e bastante Freyre". Uma das razões, ele supõe, é que "ele não é facilmente relacionado a uma escola ou mesmo a uma tradição historiográfica". E isso confunde, inquieta e afasta seus eventuais leitores.

[35] Em duas ocasiões, ao menos, ao se desapontar com o comportamento de ingleses, a reação de Freyre é reveladora de sua idealização do inglês como sendo pessoa de sólido caráter: os vícios só poderiam se dever à influência corruptora do meio brasileiro (cf. Freyre, 1975, p. 232-233). Uma eloqüente demostração da relativa cegueira de Freyre quando se trata de britânicos é a referência elogiosa que faz a Ulick Ralph Burke (cf. Freyre, 1961). Lembrando como um viajante que fez "rasgados elogios" ao Recife, Freyre parece não se dar conta que dentre todos os que falaram sobre o Brasil, Burke é um dos

que mais parece ter detestado o país: é verdade que os brasileiros sabem fazer deliciosos rissoles e croquetes, diz Burke, mas fora isso são "maçantes", sem cultura ou energia, a língua é feia, as camas são desconfortáveis, o Rio é a capital menos civilizada que viu, e as mulheres não só são entediantes como feias! (cf. Burke, 1884).

[36] *Oxford*
Revejo Oxford
Volto à adolescência
O espaço revivendo o tempo
(Freyre, 1962, p. 79)

Freyre talvez revivesse esse tempo permanentemente, sem que necessitasse voltar a Oxford.

PALLARES-BURKE, Maria Lúcia. Gilberto Freyre and England: a love story. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, **9**(2): 13-38, october 1997.

UNITERMS:
anglophilia,
essay,
house,
tradition,
modernity.

ABSTRACT: Gilberto Freyre was a confessed anglophile. This article aims, on the one side, at pointing out the traits of British culture which most captivated him, and, on the other side, at calling attention to the importance of the British essayist Walter Paterr in the intellectual trajectory of the author of *The master and the slaves*. It will be argued that it was in this Victorian writer that Freyre found inspiration for the essay form of his work and for the theme of the house as a central element for the understanding of Brazilian culture. The final part of the article explores the impact of Freyre's work on Asa Briggs, one of the rare British intellectuals who recognizes the value of his ideas for the study of other societies.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, R. Benzaquem de. (1994) *Guerra e paz.* Rio de Janeiro, Editora 34.

BARTHES. (1962) Repercussão de Gilberto Freyre no Estrangeiro. In: FREYRE, Gilberto *et alii. Gilberto Freyre: sua ciência, sua filosofia, sua arte.* Rio de Janeiro, José Olympio.

BOSI, Alfredo. (1994) *História concisa da literatura brasileira.* São Paulo, Cultrix.

BOXER. (1962) *The golden age of Brazil, 1695-1750: growing pains of a colonial society*. California, University of California Press.

BRIGGS, Asa. (1985) Gilberto Freyre and the study of social history. In: ______. *The collected essays of Asa Briggs.* 2 vols. London, Harvester Press.

BUCKLER, W. E. (1987) *Walter Pater: the critic as artist of ideas.* New York, New York University Press.

BURKE, Ulick Ralph. (1884) *Business and pleasure in Brazil*. London, Field & Tuer, Ye Leadennalle Presse.

CALLADO, Antonio. (1962) A procura de infuências anglo-americanas em Gilberto Freyre. In: FREYRE, Gilberto *et alii*. *Gilberto Freyre: sua ciência, sua filosofia, sua arte.* Rio de Janeiro, José Olympio.

CHACON, Vamireh. (1993) *Gilberto Freyre – uma biografia intelectual*. Recife/ São Paulo, Companhia Editora Nacional.

DAIX, Pierr. (1995) *Braudel*. Paris, Flammarion.

DARCY Ribeiro de. (1977) Prólogo y Cronologia. In: Freyre, Gilberto. *Casa-grande y senzala.* Caracas, B. Ayacucho.

EVANS, L. (ed.). (1970) *Letters of Walter Pater*. Oxford, At the Clarendon Press.

FREYRE, Alfredo. (1970) *Dos 8 aos 80 e tantos.* Recife, Universidade Federal de Pernambuco.

FREYRE, Gilberto. (1942a) Anglos às vezes anjos. In: ______. (1942c) *Ingleses*. Rio de Janeiro, José Olympio.

______. (1942b) Leituras Inglesas. In: ______. (1942c) *Ingleses*. Rio de Janeiro, José Olympio.

______. (1942c) *Ingleses*. Rio de Janeiro, José Olympio.

______. (1948) *Ingleses no Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio.

______. (1962) *Talvez poesia*. Rio de Janeiro, José Olympio.

______. (1963) *Casa-grande & senzala*. 11ª edição. Brasília, Editora Universidade de Brasília.

______. (1971) *A casa brasileira*, Rio de Janeiro, Grifo Edições.

______. (1975) *Tempo morto e outros tempos*. Rio de Janeiro, José Olympio.

______. (1977) *Vida social no Brasil nos meados do século XIX*. Rio de Janeiro, Artenova.

______. (1979) *Tempo de aprendiz – artigos publicados em jornais na adolescência e na primeira mocidade do autor (1918-1926).* 2 vols. São Paulo, Ibrasa.

______. (1990) *Sobrados e mucambos*. Rio de Janeiro, Record.

ISER, W. (1987) *Walter Pater - the aesthetic moment*. Trad. do original alemão, *Walter Pater: Die autonomie des Ästhetischen*, 1960. Cambridge, Cambridge University Press.

LIMA, L. Costa. (1989) *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro, Rocco.

MAYBURY-LEWIS & DAVID, H.P. (1986) Introduction. In: FREYRE, G. *The masters and the slaves*. Berkeley, University of California Press. Paperback Edition.

MEISEL, Perry. (1980) *The absent father: Virginia Woof and Walter Pater.* New Haven, Yale University Press.

MOTA, Carlos Guilherme (1994) *Ideologia da cultura brasileira: 1933-1974.* São Paulo, Ática.

PATER, Walter (1910a) Style. In: ______. *Appreciations – with an essay on style.* London, Macmillan and Co.

PATER, Walter (1910b) The Child in the House. In: ______. *Miscellaneous studies*. London, MacMillan and Co.

PATER, W. (1934) *Plato and Platonism*. London, Macmillan and Co. Ltd.

RIBEIRO, Darcy. (1977) Prologo y cronologia. In: FREYRE, G. *Casa grande y Senzala.* Caracas, B. Ayacucho.

TANNENBAUM F. (1963) Introduction. In: FREYRE, Gilberto. *The mansions and the shanties*. London, Weidenfeld and Nicolson.

THOMPSON, E.P. (1994) *Witness against the beast* - *William Blake and the moral law.* Cambridge, Cambridge University Press.

VEIGA, Gláucio. (1980-84) *História das Idéias da Faculdade de Direito do Recife*. 4 vols. Recife, Universitária.

Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, **9**(2): 39-52, outubro de 1997.

ARTIGO

Metrópole e cultura

o novo modernismo paulista em meados do século

MARIA ARMINDA DO NASCIMENTO ARRUDA

RESUMO: O artigo se propõe analisar a cultura na cidade de São Paulo, em meados do século, enfatizando o caráter singular das linguagens no período. A particularidade resulta da presença de um tecido cultural plural, no qual os próprios intelectuais e artistas viam-se como introdutores de profundas rupturas em relação ao legado do modernismo do anos 20. Sem se constituir em experiência pura exclusiva, germinou na cidade de São Paulo uma perspectiva essencial que se poderia denominar de novo modernismo, respaldado numa substância cultural heterogênea e múltipla, atrelado a uma realidade interligada ao movimento exterior. A cultura paulistana, nesse período, identifica-se com as concepções de progresso, da possibilidade de formação de um futuro civilizado e internacionalmente articulado, nos mais diversos campos da expressão: nas ciências sociais, nas artes plásticas, na poesia, na arquitetura, no teatro, no cinema, na mídia.

UNITERMOS:
**cultura,
São Paulo,
novo modernismo,
anos 50.**

Florestan Fernandes em texto escrito para o Congresso Internacional de Americanistas, realizado em 1954, no âmbito das comemorações do IV Centenário de São Paulo, traduziu lapidarmente o sentimento comum que ocupava os habitantes da cidade nesse momento: "O passado possui pouca significação. O que importa é o presente e, acima de tudo, o futuro" (Fernandes, 1974a, p. 201). E de fato, se quisermos expressar a percepção difundida em amplas parcelas dos paulistanos quanto à dinâmica acelerada de transformação da capital, encontraremos valorizações altamente positivas a envolver adesão ao novo estilo urbano que se impunha. Inclinações dessa natureza apanhavam a complexa história da metropolização de São Paulo que, no transcurso dos anos 50-60, delineava um ponto de inflexão[1].

Se essas manifestações revelavam a condensação de outro tipo de sensibilidade urbana conectada à vida da metrópole, isto é, da emergência de

Professora do Departamento de Sociologia da FFLCH-USP

formas novas de sociabilidade, do ponto de vista da formação sociocultural da cidade ocorria, de fato, uma clivagem. "A disposição subjetiva dominante não só envolve a aceitação, como a supervalorização das condições urbanas de existência social" (Meyer, 1991, p. 206). Em outros termos, encontra-se em processo de cristalização um problema cultural de ordem diversa, no qual o peso normativo do passado é afastado e o presente erige-se na principal referência, momento da vivência das possibilidades infinitas da vida moderna, cuja experiência tenderia a se alargar no futuro. A expressão última subjacente àquele sentimento difundido em meados dos anos 50 na cidade de São Paulo diz respeito a um reconhecimento, ou talvez a uma vontade, de que se vivia a suspensão de uma história, um verdadeiro corte em relação ao passado. A aposta nesse momento ultrapassava o universo do cidadão comum e abrangia as análises realizadas sobre a revolução que se operava na cidade: "a urbanização representa e assegura a evolução para situações sociais de vida historicamente desejáveis no Brasil" (Meyer, 1991, p. 206).

A ênfase no presente resulta na crença em um futuro promissor identificado, neste caso, com a realidade de uma sociedade de classes aberta e com um regime de participação democrática. A cidade burguesa que emergira nos fins do século XIX atingia, após meio século, genuíno estilo urbano de vida, ligado a um universo valorativo de ordem diversa, respaldado na idéia de progresso inelutável. "Como a história não se faz em um dia, aí temos mais uma evidência de que o nosso presente é rico de forças que trabalham para um futuro melhor. Os que pensam no Brasil como 'país de futuro' têm em vista, naturalmente, cidades como São Paulo, nas quais se está forjando, verdadeiramente, a sociedade brasileira da era científica e tecnológica" (Fernandes, 1974a, p. 303). A afirmação do progresso, reconhecido na interpenetração da ciência e da tecnologia, já revelava os princípios da cultura que se gestava na cidade. Ao mesmo tempo em que o passado era abjurado, impondo a construção de novos princípios identitários a grupos sociais inteiros, a perspectiva do futuro estava ancorada na concepção do progresso recém-iniciado. "Paradoxalmente, o esforço de lançar fora os grilhões da história acelerou os processos históricos, pois a indiferença por qualquer relação com o passado libera a imaginação, permitindo que proliferem novas formas e novas construções. Inversamente, a consciência da rápida transformação presente enfraquece a autoridade da história como passado relevante" (Schorske, 1988, p. 14). São Paulo, naquele momento, vivenciava a descrença plena em relação ao legado histórico anterior e essa atitude se exprimia na emergência de um tecido cultural renovado, produzido na esteira da modernização abrupta e evidente na transformação da linguagem em vários campos: nas ciências sociais, nas artes plásticas, na poesia, na arquitetura, no teatro, no cinema, na mídia.

Contemporaneamente à ressemantização das linguagens, a cidade ganhou, desde o pós-guerra, inúmeras instituições de cultura, como museus, teatros e cinemas, sendo que nessas duas últimas áreas despontaram iniciativas

[1] "No entanto, apesar destas variações no que diz respeito ao 'momento exato' da emergência da metrópole e das inflexões de sua trajetória – de cidade à metrópole – todos apontam para uma etapa decisiva em São Paulo no decênio 50-60"(Meyer, 1991, p. 9).

empresariais: a Companhia Cinematográfica Vera Cruz e o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Concomitantemente, o jornalista Assis Chateaubriand fundou, em 1950, a Rádio e Televisão Tupy. Já a Universidade de São Paulo, que havia sido criada em 1934, ganhava realce no período, por causa dos trabalhos publicados pela primeira geração de professores brasileiros, atestando a emergência da dicção intelectual de cunho acadêmico, na qual os cientistas sociais são exemplos candentes. Esse conjunto variegado de linguagens e instituições redesenha os contornos da cidade, que adquiria ares de metrópole e que rompia o ritmo característico ao conjunto do país.

A escolha de São Paulo como centro da análise para se entender a nova cultura do modernismo que se instalava impõe-se, pois, de imediato. Sem se constituir numa experiência pura e exclusiva, foi nesta cidade que germinou a perspectiva essencial ao novo modernismo, substância cultural heterogênea e múltipla, atrelada a uma realidade crescentemente plural e interligada ao movimento exterior. “O que é manifesto em São Paulo – movimento, pressa, luzes, trânsito, arranha-céus, fábricas, dinheiro – é universal, sem voz ou contorno explícito” (Morse, 1970, p. 353). É no espaço dessa fluidez em conformação que ganha significado a multiplicidade de linguagens escandidas no contexto da cidade, sintoma da fragmentação característica ao modernismo na sua terceira e última fase[2]. Nesse sentido preciso, os modernistas de 1922 estariam na base dessa cultura urbana, por reorientarem o olhar para a captação de ângulos novos da realidade paulistana. Se desde esse momento a questão da cultura é, em São Paulo, um problema iminentemente urbano, nos anos por nós considerados tal simbiose traduziu-se em expressões renovadas, nas quais a criação das instituições da cultura são meros sintomas. Os intelectuais de 22, ao transformarem a cultura numa questão essencialmente urbana, retrataram a vida que se modernizava, mas, sobretudo, construíram uma nova ordem de percepção. E quando a realizaram, abriram sendas para as gerações seguintes concretizarem “uma consciência moderna decisiva” (Morse, 1970, p. 323). Mas a radicalidade das mudanças ocorridas, no decênio de 1950, impõe repensar a tão decantada relação entre cultura e sociedade e, concomitantemente, situar a particularidade dessas expressões. Os próprios produtores culturais não se pensavam como continuadores de qualquer tradição: contrariamente, viam-se como introdutores de ruptura profunda e buscavam construir novas identidades, fato revelador de uma dinâmica desenraizadora[3]. Essa sensação de perda de raízes, que para alguns era percebida de modo profundamente negativo, para outros significava a existência de liberdade de ação nas mais diferentes áreas[4].

Do ângulo da geração de intelectuais e de artistas que adentram à cena cultural no pós-guerra, trata-se de construir novas formas identificadoras, nascidas na rejeição dos princípios do movimento modernista de 1922, cujo “fim foi marcado, talvez, pela morte de Mário de Andrade em 1945” (Morse, 1970, p. 348). Já nos anos 30, a transformação literária do período arrematava a perda de hegemonia do grupo, ao emergir outra gramática das obras e dos

[2] Marshall Berman divide o modernismo em três fases: a primeira, entre o início do séc. XVI e o fim do XVIII; a segunda, entre 1790 e o início do século XX; a terceira corresponde ao nosso século, onde a modernidade como idéia fragmenta-se, perde nitidez e profundidade com o passado (1987, p. 16-17).

[3] Sobre o desenraizamento do tipo metropolitano, ver Simmel (1967, esp. p. 15).

[4] A esse respeito, cf. Fernandes (1974b, p. 296-297).

estilos. “A viagem foi tão forte que acabou atingindo os nomes do modernismo paulista: é o romance, é a poesia, é a crença do último Oswald e o último Mário, entre 30 e 40, movidos pelo desejo agônico de assumir uma outra perspectiva pós-modernista” (Bosi, 1979, p. 149). Ao lado dela, a emergência, ainda nos 30, de um núcleo de pintores de origem imigrante e freqüentemente operária deixa patente que, se a heterogeneidade é o signo, tendências encontram-se presentes[5]. Penetra, assim, um modo distinto de exercitar as atividades culturais e que só se concretizariam no decênio de 1950. Nesse andamento, a palavra moderno passa a absorver conotações diversas daquelas construídas no passado e que, em si mesmas, rejeitam os antigos significados de origem, pois o sentido introduzido não apenas afasta-se do movimento fundador, como também se projeta no futuro entendido na acepção de originalidade, de imagens renovadas que virão. Não por acaso, o folheto distribuído no lançamento da pedra fundamental da sede definitiva do MAM (Museu de Arte Moderna) do Rio de Janeiro em 1954 continha as seguintes frases: “O Museu de Arte Moderna reúne elementos de uma experiência em curso, de um processo criador em atividade, abre um caminho para o futuro examinando e criticando os seus próprios resultados” (*apud Arte no Brasil*, 1979, p. 895). A revisão permanente como vetor das ações culturais desalojam as linguagens construídas e, por isso, as expressões não se cristalizam e passam a se mover em terreno cediço, numa analogia franca com essa história cujo ritmo foi intensificado e cuja pluralidade é a condição para se pensar a cultura.

No plano social imediato, substituía-se os antigos dominantes e a mobilidade intensificava-se, visível no alargamento dos estratos médios e na presença de um operariado numeroso. Nesses anos, ao mesmo tempo, ao processo de crescimento econômico acopla-se a crença na viabilidade de um país moderno e civilizado. Em larga medida, a cultura abeberou-se nessa fonte otimista ou, quando não, certas obras tematizaram as rupturas sociais ocorridas e tentaram trazer para cena as angústias daqueles socialmente desalojados, tais como apareceram na dramaturgia de Jorge Andrade. Nele, “as energias da cidade são vistas como algo que fermenta e erode a velha ordem agrária; mas também como algo que vem sendo amortecido, esvaziado ou voltado sobre si mesmo, no interior de um *ethos* que lhe é vagamente hostil” (Morse, 1970, p. 412-413). A tematização do tempo, ao percorrer essa dramaturgia, elucida a adesão ao presente na vida das personagens mais jovens: “O passado é um monstro!”, grita um dos moços na peça *A escada*. Se a persistência do tempo persegue a todos como um espectro, não se pode permitir que ele entre: “É como se fosse a presença de um mundo que estivesse preso em minhas mãos!... Ficam lá dentro, trancados... só se ouvem um murmúrio!... e tenho sempre a impressão de que abrindo esta porta, encontro resposta para tanta coisa que me atormenta... e que não sei bem o que é! Mas, não gosto de abri-la! Não sei bem o que me impede!” (Andrade, 1970, p. 367). O teatro de Jorge Andrade recupera a tensão característica de uma cultura que rompe os seus laços com o passado, tentando sepultá-lo e encerrá-lo definitivamente, produzindo, em

[5] Sobre a heterogeneidade, cf. Paula (s/d, mimeo, p. 5).

contrapartida, mal-estar frente ao presente. Por essa razão, a dramaturgia de Jorge Andrade tematiza os dilemas de um tecido cultural que altera o sentido do tempo, pois só o revisita para reafirmar a originalidade do imediatamente vivido e a certeza de um futuro promissor. Há uma crítica subjacente aos seus textos, qual seja, a da própria modernidade, tal como se encontra em constituição na São Paulo daquela época[6].

Esse problema crucial reponta tratado de modo diverso em outros campos do pensamento. A reflexão das Ciências Sociais, nos casos onde a dimensão inovadora é marcante, expõe evidente sincronia com as tendências culturais do momento e compassamento com as percepções dominantes. Reconhece-se a necessidade de superar o peso da história pregressa no mundo novo que nasce. Isto é, a questão diz respeito à sombra projetada pela história. As primeiras teses de Florestan Fernandes e vários outros textos escritos até o fim dos anos 50 e início dos 60 são, em nosso entendimento, exemplos típicos dessa situação, ainda que a forma de retradução não seja uníssona em todos os trabalhos. O que caracteriza as duas teses iniciais do sociólogo sobre os índios tupinambá é, fundamentalmente, um "estilo" de urdir a análise, o qual se revela mais importante do que o resultado obtido, ainda que haja conexão entre o tema e a forma de tratamento.

Desde a tese de mestrado – *A organização social dos Tupinambá* – Florestan põe em andamento uma forma de reflexão sociológica absolutamente comprometida com a idéia universal de ciência e que se exprime num modo de construção do seu discurso. Na sua tese de doutoramento – *A função social da guerra na sociedade Tupinambá* –, o exercício teórico no campo da sociologia é levado ao limite e o sociólogo afirma: "tenho a convicção de que observei, de modo estrito, a observação alternativa, procurando realizar, através dela, tudo o que é cientificamente desejável fazer-se em tais desenvolvimentos da pesquisa sociológica" (Fernandes, 1970, p. 11-12). A preocupação com a ciência e com os métodos precisos de observação, tidos como universais, transformam esses trabalhos em paradigmas de uma modalidade de saber avançada para o momento e absolutamente adequada aos novos ritmos daquela história. Talvez não seja casual que Florestan tenha escolhido essas sociedades indígenas como tema dos seus primeiros trabalhos, por serem organizações sociais já fora da história e sem presente. De outro modo, a escolha de um assunto como esse revela relações, no plano de sentidos comuns, entre a cultura paulistana da época, a sua trajetória pessoal e o discurso científico por ele manejado.

O próprio Florestan era fruto da mobilidade social ascendente e a sua carreira significava ruptura com a sua origem: uma personagem socialmente desenraizada enfrenta um tema fora de qualquer liame possível com o mundo vigente; um objeto distante no tempo torna-se mais propício ao exercício puro do pensamento, por ficar protegido das injunções perturbadoras da história e mais facilmente aprisionável pelos princípios racionais do conhecimento. O que se encontra subjacente ao conjunto é a afirmação da sociologia como

[6] Richard Morse encontra, similarmente, nos romances de Machado de Assis uma crítica à modernidade: "Por isso, ele dirigiu seus dardos críticos *contra a própria modernidade*, reservando tratamento irônico para a sociedade que a acolheria" (Morse, 1995, p. 211).

ciência diversa da história, pois submetida a princípios próprios: "A maioria dos sociólogos brasileiros está inclinada a pensar que a explicação sociológica deve ser por natureza uma explicação histórica... Mas, ela se vincula, paradigmaticamente, a uma orientação arraigada entre os ensaístas ou os precursores e fundadores dos estudos sociológicos no Brasil" (Fernandes, 1958, p. 45-46). Vale dizer, a compreensão histórica origina-se de uma etapa pré-sociológica, com a qual Florestan não se identifica, uma vez que o seu esforço primordial localiza-se na seara da ciência. Daí a afirmação: "Em pleno progresso, as investigações que se desenvolvem em setores especiais precisam de instrumentos de trabalho, mais que de soluções globais mas transitórias" (Fernandes, 1967, p. 178). O progresso, nessa passagem, refere-se tanto à sua face científica, quanto social.

Em outros textos, Florestan preocupou-se diretamente com a segunda e com o papel das ciências sociais na sua promoção: "A educação poderá formar o novo homem, capaz de compreender e de utilizar, construtivamente, as forças que gravitam no mundo social urbano e metropolitano. No nível da atuação propriamente dita, porém, o homem carecerá de recursos intelectuais novos para perceber como essas forças se manifestam, para explicar a influência delas na preservação ou na alteração da ordem social, e para agir com eficácia sobre as condições ou efeitos delas, suscetíveis de serem controlados de forma deliberada e racional. Tais recursos são fornecidos pelas ciências sociais" (Fernandes, 1974, p. 310). A identificação entre as ciências sociais e a promoção do progresso é explícita, na qual essas disciplinas ocupam, duplamente, o papel de produtos e produtoras da transformação. A razão científica passa a informar a racionalidade da conduta e ambas vicejam no tecido cultural da cidade de São Paulo nos anos 50. A razão supra-histórica da ciência é instrumento de promoção da sociedade moderna e atestado da promessa do futuro. Possivelmente, encontram-se no mesmo registro os estudos de comunidade realizados por Emílio Willems e Donald Pierson, nos quais os autores acabam construindo um quadro orgânico e estático dessa vida social, já que a mudança é exogenamente concebida (cf. Willens, 1947; Pierson, 1951).

Se as análises sobre as comunidades transformaram-se em referências necessárias nesse momento de construção do moderno pensamento sociológico entre nós, o caráter ahistórico do tratamento conferido é revelador da propriedade desse discurso naquele contexto, o que viabilizou a absorção dos paradigmas da sociologia estrangeira, especificamente da Escola de Chicago. O sintoma dominante atesta as transformações da linguagem da cultura em São Paulo. A presença da crítica cultural de corte acadêmico e profissionalizado é exemplo flagrante[7]. No mesmo diapasão, renova-se a linguagem poética a partir do concretismo, inaugurado com a antologia *Noigrandes*, publicada em 1952, da qual participaram Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, que ainda se expressavam em versos. Com as antologias *Noigrandes* 2, 3, e 4, editadas em 1955, 1956, 1958, "o grupo se põe a pesquisar numa linha de sintaxe espacial abandonando

[7] A respeito da crítica acadêmica e de cunho profissional, cf. Pontes (1996).

polemicamente o verso" (Bosi, 1977, p. 528). O concretismo poético afirma-se na recusa à expressão, aos temas e às dimensões estetizantes características dos anos 40. O poema identificado como objeto de linguagem põe no centro "e de modo radical, a definição da arte como *techné*, isto é, como atividade produtora" (Bosi, 1977, p. 529). Essas tendências parecem caminhar *pari passu* com a cultura racionalista, respaldada no princípio de valorização do progresso, característica da cidade naqueles anos. Não por acaso, o concretismo é um fenômeno tipicamente paulistano e profundamente enraizado em São Paulo. A expressão seca e desnuda apartada da sonoridade, do ritmo frásico e dos significados metafóricos, se filia a poesia concreta àquelas experiências – futuristas e cubistas – que se propõem a ultrapassar o simbolismo, tornam-na identificada com as imagens que pululam no mundo contemporâneo (cf. Bosi, 1977, p. 534-535).

Há, pois, fortes relações entre a precisão científica da sociologia de Florestan e a poesia concreta. *Mutatis mutandis*, ambas objetualizam a vida social ao transformá-la em realidade desvestida, passível, no primeiro caso, de ser explicada por um discurso que vem informado pelas regras do conhecimento correto e por técnicas adequadas; e, no segundo, por referências oriundas da tradição tecnicista. Em ambas, essa recusa diante do legado anterior; nas duas, essa presença da nova sociabilidade que impregna a cidade, ligada a uma percepção diversa do mundo. Enquanto esse pensamento sociológico origina-se da razão científica moderna, o concretismo inspira-se "na moderna cultura da imagem" (Bosi, 1977, p. 536), tributária daquela modernidade nascente em São Paulo, da qual a televisão e o desenvolvimento da publicidade constituem-se em exemplos inegáveis[8].

Foi no âmbito das artes plásticas, no entanto, que o concretismo provocou as mais acerbas polêmicas, que se expressaram nas querelas em torno do figurativismo e do abstracionismo, radicalizando-se com organização dos grupos concretos Ruptura (1952) em São Paulo e Frente (1953) no Rio. "A predominância de uma grande pintura expressionista, em geral de cunho social, muitas vezes de dimensões monumentais – Segall e Portinari, por exemplo; a presença muito característica, de outro lado, de uma pintura singela, mas não menos atenta ao conteúdo – paisagens e casarios dos bairros populares de São Paulo – representada pela Família Artística Paulista ('pintores e escultores que, embora modernos, se recusavam a quaisquer compromissos com as deliciosas e decadentes brincadeiras abstracionistas', no dizer de Sergio Milliet), eram, entre tantos outros, obstáculos que tornavam difícil nossa adesão à arte abstrata. A resistência por parte dos artistas e críticos a este tipo de arte era de tal ordem que uma artista como Vieira da Silva, radicada no Rio de Janeiro, de 1940 a 1947, foi relegada a um quase ostracismo pela incompreensão geral. Milliet, por exemplo, então um dos nossos maiores críticos, mostrava-se extremamente reticente em relação a toda arte pós-cultista e, a exemplo de Mário de Andrade, condenava a aventura abstracionista como 'intelectualista', 'contorcionista', 'egoísta', etc." (cf. Arantes, 1991, p. 41).

[8] Nos anos 50, a publicidade brasileira sofistica-se: os criadores usurpam o lugar dos redatores e a concepção dos anúncios passa a envolver uma noção global, como unidade criativa (cf. Arruda, 1985, esp. p. 103).

Isto é, a consideração da chamada questão do abstracionismo tornava-se inescapável, não só porque minava o prestígio de artistas consagrados, mas também porque a problemática social havia adentrado o universo artístico, até como legado do modernismo. “Ora não custa lembrar que o auge do modernismo fora nacionalista, e o segundo tempo, francamente social” (Arantes, 1991, p. 42). Para um pintor como Di Cavalcanti, “o mundo pertence ao artista quando ele o domina socialmente, quando ele o representa (pelo instinto ou pelo conhecimento) como os outros homens desejariam vê-lo ou poderiam vê-lo se possuíssem meios de representá-lo. A verdadeira obra de arte é uma síntese” (Di Cavalcanti, s/d, p. 245).

Era outro o projeto artístico dos concretistas, no qual enfatizava-se “o primado da visualização, que reduz as formas e cores a elementos da estrutura da dinâmica visual, em detrimento da expressão, da significação da forma e da preocupação temática, está explícito, por exemplo, na recusa de usar expressivamente a cor...” (Favaretto, 1993, p. 9). Essa arte tematicamente despojada, cristalizada nos anos 50, reorientou a linguagem plástica e ampliou os recursos formais. Daí a afirmação de um abstracionista como Flexor: “O quadro abstrato não pretende evocar senão a si mesmo. Nada ele representa, pois ele próprio é uma presença. Não está em função de aparências exteriores a ele, mas conceitua-se como um conjunto de suas próprias funções” (Flexor, 1955). Novamente, o primado da imagem, da forma sobre a representação do conteúdo, da expressão que se auto-referencia, dessa existência em si, desse tempo presente. Talvez por essa razão, Sergio Milliet ao apresentar a Mostra de Flexor, no MAM do Rio de Janeiro, em agosto de 1955, pôde escrever: “Afirma Flexor que sua orientação decisiva no sentido da abstração decorreu não somente de um processo intelectual mas também da contemplação cotidiana do espetáculo que oferece o desenvolvimento frenético de São Paulo, ‘onde tudo tende para o futuro e clama seu desprezo pelo passado colonial’. Haveria assim, em seu sentir, uma ligação íntima entre as forças progressistas da civilização e a realização dos pintores, libertados da imitação da natureza, emancipadas das convenções e das tradições, estes, mais do que quaisquer outro, seriam a expressão natural da civilização atômica” (Milliet, 1955).

O abstracionismo, na concepção dos seus adeptos e promotores, é visto como a arte que exprime “a maneira de viver do homem do século vinte” (Pedrosa, 1955). Quer dizer, alteram-se os sistemas de representação que passam a estar sincronizados com o novo mundo. Para um autor como Ronaldo Brito, “a arte moderna, em seus conceitos fundamentais, só veio de fato ser compreendida e praticada a partir da vanguarda construtiva... Foi na década de 50 que o meio de arte brasileiro começou a lidar com os conceitos da arte moderna e as implicações dele advindas, seja crítica ou produtivamente” (Brito, 1985, p. 32). Segundo esses termos, a linguagem artística no Brasil compassou-se à dinâmica da modernidade plástica nesse momento, o que implica considerar as expressões anteriores como pré-modernas. De modo semelhante, o

pensamento da sociologia nascente identificava a produção anterior como pré-sociológica, pré-científica, pré-ensaística e excessivamente historicizada. No projeto dos concretistas paulistas ocorria, similarmente, a conexão entre arte e industrialização, entre forma e produto, criando "uma positividade moderno-construtivista baseada na crença no progresso contínuo da razão e da história" (Favaretto, 1993, p. 13).

A concepção de progresso, aliada à idéia de sociedade moderna, respaldava-se no crescimento econômico do país, especificamente no surto industrial que abrira transformações de vulto na sociedade brasileira, sendo São Paulo a cidade mais profundamente afetada pelas mudanças. O projeto desenvolvimentista, implementado desde o pós-guerra, impulsionava o ritmo das atividades, carreando alterações de monta na estrutura da sociedade. Ocorreu clara coincidência entre o movimento concretista – na poesia e nas artes – e o incremento da produção industrial, que veio a alterar o ritmo da sociedade e a referendar o ideário do progresso como mola propulsora da vida social. De outro lado, a dinâmica industrial, extremamente intensificada, carreou a ilusão de que o Brasil construiria os pilares de uma moderna sociedade, tributária do desenvolvimento. As correntes estéticas construtivistas e as instituições artísticas, como os museus e as bienais, se exprimem a internacionalização da linguagem, prendem-se ao "surto de industrialização ocorrido no pós-guerra, que levará a uma identificação maior da arte com a tecnologia" (Klabin, 1985, p. 46). No caso específico de São Paulo, a afirmação da arte como produto (segundo o manifesto de Waldemar Cordeiro de 1956, publicado na revista *Arquitetura e Decoração*) abria o acesso às artes gráficas, à publicidade, ao *design* industrial e à decoração arquitetônica, revelando as relações entre os artistas e setores do empresariado paulista (cf. Amaral, 1982, p. 78).

A fração mais moderna da burguesia industrial da cidade esteve intimamente ligada à promoção da cultura, quer construindo instituições, como a MAM de São Paulo, criado por Francisco Matarazzo Sobrinho, o MASP (Museu de Arte de São Paulo), por Assis Chateaubriand, o TBC por Franco Zampari, engenheiro das indústrias Matarazzo, e a Vera Cruz, por Cicillo Matarazzo, quer por meio do exercício do mecenato, apoiando artistas, doando obras, comprando peças artísticas. O MAM de São Paulo, particularmente, desenvolveu uma ação decisiva na mudança da linguagem plástica, por meio das exposições e, sobretudo, das bienais. A mostra de Max Bill no MAM paulista, em 1950, é momento indelével na emergência da arte concreta no Brasil. Durante a I Bienal, o primeiro prêmio internacional foi concedido a Max Bill, cuja escultura *Unidade Tripartida*[*] provocou grande impacto entre os novos artistas; o primeiro prêmio nacional, similarmente, ficou com Ivan Serpa, que apresentou um quadro concretista (cf. Klabin, 1985, p. 46). As bienais funcionaram, assim, como êmulos da nova linguagem e, nesse campo, a II Bienal, a do IV Centenário, consagrou definitivamente o abstracionismo, ao construir salas especiais a Paul Klee, a Alexander Calder, a Piet Mondrian,

[*] A obra fez parte do acervo do MAC USP.

além de contar com os pintores abstratos americanos (cf. Lourenço, 1990, p. 372). Mediante esses eventos, o abstracionismo firma-se como expressão legítima entre nós, para cujo consórcio a atuação do crítico Mário Pedrosa, no Rio, foi incontestável. É fundamental reter, no entanto, que as transformações no âmbito da cultura não ganhariam tal relevo sem a atuação dos mecenas.

Nessa linha de raciocínio, a análise de Maria Rita Galvão a respeito da fundação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz orienta-se no sentido de estabelecer as conexões entre a nova fração da classe dominante em São Paulo e a sua ação cultural. “Trata-se, então, de refletir sobre o significado de toda uma atitude nova da burguesia paulista em face da cultura” (Galvão, 1981, p. 12). Ou seja, é parte integrante do problema entender como essa camada emergente passa a financiar a cultura e como esse empreendimento liga-se a um movimento de ascensão e de busca de legitimação. Naturalmente, está ocorrendo em São Paulo uma substituição dos antigos mecenas, sintoma de deslocamento, ou perda de exclusividade, dos grupos tradicionais e manifestação de transformação das atividades produtivas. A autora localiza os agentes envolvidos nessas iniciativas: “um pequeno grupo de burgueses em que se misturam a antiga elite da terra e a elite mais recente de origem italiana e que incorpora à velha intelectualidade oficial burguesa uma nova intelectualidade surgida quer do seu seio quer das classes médias” (Galvão, 1981, p. 14-15).

Vale dizer, existiu, neste momento, uma junção entre os ascendentes, a antiga elite intelectualizada e esses novos intelectuais de classe média, em especial os formados pela Faculdade de Filosofia da USP. A criação do MAM, por exemplo, contou com a ação decisiva de Sérgio Milliet, de Lourival Gomes Machado, além de vários outros que se firmavam na cena intelectual paulista. No mesmo andamento, o TBC construiu o profissionalismo teatral e modernizou as artes cênicas no Brasil, cujas novas técnicas, a rigor, haviam sido postas em prática na encenação do *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, realizada por Ziembinski no Rio, em 1943 (cf. Magaldi, 1962, esp. p. 14). De qualquer modo, o novo surto do teatro em São Paulo nasceu da ação de Franco Zampari, que o organizou no feitio de uma companhia empresarial (cf. Guzik, 1986). O mesmo formato foi implementado na Vera Cruz, na tentativa de fixar um cinema de cunho industrial (cf. Galvão, 1981). As duas instituições, construídas pelo mesmo grupo, vicejaram nas mãos de profissionais estrangeiros – diretores e cenógrafos, por exemplo – sobretudo os de origem italiana, deixando a entrever o quanto a cultura em São Paulo se internacionalizava. Reversivamente, no plano da dramaturgia, a produção de autores brasileiros diferenciava-se e adensava-se, durante os anos 50, quando “foram surgindo as peças que o nosso teatro reclamava para completar a sua maturidade”(Almeida Prado, 1988, p. 61). Em todos os campos o diálogo estabeleceu-se, revelando a presença de uma cultura cosmopolita. Na São Paulo daquele momento o cosmopolitismo manifestava-se como o ideal a ser perseguido (cf. Meyer, 1991, p. 49).

As obras realizadas por Oscar Niemeyer e sua equipe, no Parque do Ibirapuera, para sediar a exposição do IV Centenário da cidade, são exemplares do movimento arquitetônico moderno que passa a guiar a imagem de progresso urbano. A cidade-metrópole torna-se objeto de remodelações e mudanças planejadas, indicando que a concepção urbana "deixa de ser um problema de 'população' e passa a ser sobretudo um dado da cultura"(Meyer, 1991, p. 49). Com a construção do Ibirapuera, a cidade parece selar a sua imagem de metrópole moderna, civilizada, nascida da intervenção urbanística racional. As construções do projeto comemorativo acabam criando não somente nova feição de urbanização, mas sobretudo erigem uma cidade modernista dentro da metrópole, na qual se impõem como marco decisivo. No conjunto dos edifícios, o Palácio das Indústrias sobressai por suas dimensões, "maior do que o dos Estados e o das Nações, com 250 metros X 50 metros, o que lhe favorece a sensação de esbeltez" (Lourenço, 1990, p. 363). Em meio às inúmeras atividades realizadas, artistas, profissionais universitários, escritores participam ativamente das comemorações e das exposições, estabelecendo fortes elos entre a dinâmica da cidade moderna e a cultura, entre os empreendimentos industriais e os produtores culturais (cf. Lourenço, 1990, p. 392-395). Os projetos da arquitetura moderna introduziram o planejamento como princípio do urbano. Semelhantemente, a sociologia em processo de constituição pensava a ciência social como fonte do planejamento da sociedade, capaz de reorientar e equacionar soluções, tendo em vista a modernização.

Desse modo, a cultura da cidade de São Paulo, nesse meio de século, absorveu a noção do moderno, identificado com o progresso e a formação de um futuro civilizado e internacionalmente articulado, nos mais diferentes campos da expressão. No processo, esse tecido cultural firmou-se em oposição a qualquer tradição, inclinando-se na vertente da rejeição ao passado. Nesse sentido preciso, suspendeu a história, estilhaçando-a em múltiplas linguagens, ainda que produzidas numa experiência social comum, que implicaram na perda de contato com as raízes do próprio movimento modernista paulista. Essa revisão operada guarda profundas relações com a dinâmica global do modernismo na cultura e que, no caso de São Paulo, resultou num vórtice inegável de inovações (Berman, 1987, p. 328-330). As transformações intensas da cidade criaram nos seus habitantes a sensação de um movimento incoercível para frente, e uma cultura renovada era indício desse rumo. Em tal ambiente, vicejou o novo modernismo paulista, expressão do caráter crescentemente internacionalizado da cultura. Esse tecido cultural emerge, pois, num momento de dinamismo da sociedade brasileira, particularmente paulistano, por isso, pôde construir as suas promessas a partir do futuro. Essa cultura burguesa do progresso modelou os seus intelectuais e artistas, apurou os seus sentidos em direção aos ares do mundo e gestou problemas que se manifestarão já no final do decênio e se cristalizarão no início da nova década. A perda de intensidade dessa história refez o trajeto da cultura, visível nas hesitações em prosseguir o caminho já trilhado. O sociólogo Florestan Fernandes retoma

a análise do passado brasileiro, para entender os desafinamentos da nossa história; no início dos 60, a crise instala-se entre as vanguardas construtivistas (cf. Favaretto, 1993, p. 17); as instituições de arte vão para o abrigo do Estado; as iniciativas empresariais fenecem. Ironicamente, os impasses da história brasileira redirecionaram os destinos de uma cultura que se afirmou contra eles.

Recebido para publicação em julho/1997

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Metropolis and culture: new São Paulo modernism in the middle of the century. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, **9**(2): 39-52, october 1997.

UNITERMS:
**culture,
São Paulo,
new modernism,
50's.**

ABSTRACT: The article aims at analysing culture in the city of São Paulo in the middle of the century by emphazising the singular character of the languages during this period. Specificity results of the presence of a plural cultural network in which the own intellectuals and artists saw themselves as introducers of deep ruptures in relation with the legate of the modernism of the 20ies. Without being an exclusive, pure experience, in the city of São Paulo there was brought about an essencial perspective which could be called new modernism, supported by a heterogeneous and multiple cultural substance, related to a reality interconnected with the exterior movement. São Paulo's culture during this period identifies itself with the conceptions of progress, of the possibility of building up a civilized and internationally articulated future in the various fields of expression: in the social sciences, in arts, in poetry, in architecture, in theater, in cinema, in media.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA PRADO, Décio. (1988) *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo, Perspectiva.

AMARAL, Aracy A. (1982) *Arte e meio artístico. Entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo, Nobel.

ANDRADE, Jorge. (1970) A escada. In: ______. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo, Perspectiva.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. (1991) *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo, Scritta.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. (1985) *A embalagem do sistema: a publicidade no capitalismo brasileiro*. São Paulo, Duas Cidades.

Arte no Brasil. (1979) Vol. 2. São Paulo, Abril Cultural.

BERMAN, Marshall. (1987) *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. Tradução portuguesa. São Paulo, Companhia das Letras.

BOSI, Alfredo. (1977) *História concisa da literatura brasileira*. 2ª edição. São Paulo, Cultrix.

______. (1979) Moderno e modernista na literatura brasileira. *Temas*, São Paulo, Editora Ciências Humanas, **6**.

BRITO, Ronaldo. (1985) *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro, Funarte.

DI CAVALCANTI, Emiliano. (s/d) Realismo e abstracionismo. *Fundamentos*, São Paulo, **3**.

FAVARETTO, Celso F. (1993) Anos 50-60: "modernidade, vanguarda, participação". Projeto *História social das artes plásticas no Brasil (1920-1945)*. São Paulo, Idesp. mimeo.

FERNANDES, Florestan. (1958) *O padrão de trabalho científico dos sociólogos brasileiros.* Belo Horizonte, Edição da Revista Brasileira de Estudos Políticos.

______. (1967) O método de interpretação funcionalista na sociologia. In: ______. *Fundamentos empíricos da explicação sociológica!* 2ª edição. São Paulo, Companhia Editora Nacional.

______. (1970) *A função social da guerra na sociedade Tupinambá*. 2ª edição. São Paulo, Editora Pioneira.

______. (1974a) Caracteres rurais e urbanos na formação e desenvolvimento da cidade de São Paulo. In: ______. *Mudanças sociais no Brasil. Aspectos do desenvolvimento da sociedade brasileira*. 2ª edição. São Paulo, Difel.

______. (1974b) O homem e a cidade metrópole. In: ______. *Mudanças sociais no Brasil. Aspectos do desenvolvimento da sociedade brasileira*. 2ª edição. São Paulo, Difel.

FLEXOR, S. (1955) Flexor. *Catálogo da exposição do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro, agosto.

GALVÃO, Maria Rita. (1981) *Burguesia e cinema: O caso Vera Cruz.* Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira.

GUZIK, Alberto. (1986) *TBC: Crônica de um sonho*. São Paulo, Perspectiva.

KLABIN, Vanda Mangia. (1985) A questão das idéias construtivas no Brasil: O momento concretista. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro.

LOURENÇO, Maria Cecília França. (1990) *Maioridade do moderno em São Paulo. Anos 30-40.* São Paulo. 505 p. Tese (Doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

MAGALDI, Sábato. (1962) *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, Funarte-MEC.

MEYER, Regina, M.P. (1991) *Metrópole e urbanismo – São Paulo anos 50*. São Paulo. 290 p. Tese (Doutorado). São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

MILLIET, Sergio. (1955) *Catálogo da exposição do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro, agosto.

MORSE, Richard M. (1970) *Formação histórica de São Paulo (da comunidade à metrópole)*. São Paulo, Difel.

______. (1995) As cidades "periféricas" como arenas culturais. *Estudos Históricos 16. Cultura e História Urbana*, Rio de Janeiro, Editora da Fundação Getúlio Vargas, julho-dezembro.

PAULA, Maria Lúcia Bueno Coelho. (s/d) *Os mundos da arte de Milton Dacosta*. São Paulo, Idesp. mimeo.

PEDROSA, Mário. (1955) Vanguarda da escola de Paris. *Espaço*, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. março.

PIERSON, Donald. (1951) *Cruz das Almas. A Brazilian village*. New York/ Washington, Smithsonian Institute.

PONTES, Heloísa. (1996) *Destinos mistos. O grupo Clima no sistema cultural paulista (1945-1968)*. São Paulo. 368 p. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

SCHORSKE, Carl E. (1988) *Viena fin-de-siècle. Política e cultura*. São Paulo, Editora Unicamp/Companhia das Letras.

SIMMEL, Georg. (1967) A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio G. (org.). *O Fenômeno urbano*. Rio de Janeiro, Zahar.

WILLEMS, Emílio. (1947) *Cunha. Tradição e transição em uma cultura rural no Brasil*. São Paulo, Secretaria da Agricultura.

Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, **9**(2): 53-77, outubro de 1997.

ARTIGO

Laranja Mecânica violência ou violação?

PAULO MENEZES

RESUMO: O artigo investiga o filme *Laranja Mecânica d*e Stanley Kubrick, realizado em 1971. Ao contrário das análises tradicionais, que buscam ver nesse filme um libelo contra a violência - ou, curiosamente, uma apologia desta mesma violência -, propõe-se uma interpretação que caminha em direção dos fundamentos visuais que constroem no espectador essa percepção de "violência", ressaltando-se aí primordialmente os valores que são colocados em questão pelas imagens que o filme nos mostra. Propõe-se, portanto, um redirecionamento analítico de um filme muito visto e discutido, explicitando-se outros elementos em jogo, bem como a maneira pelas quais esses elementos são expostos aos olhos do público, construindo-se, então, uma nova dimensão de significados inesperados.

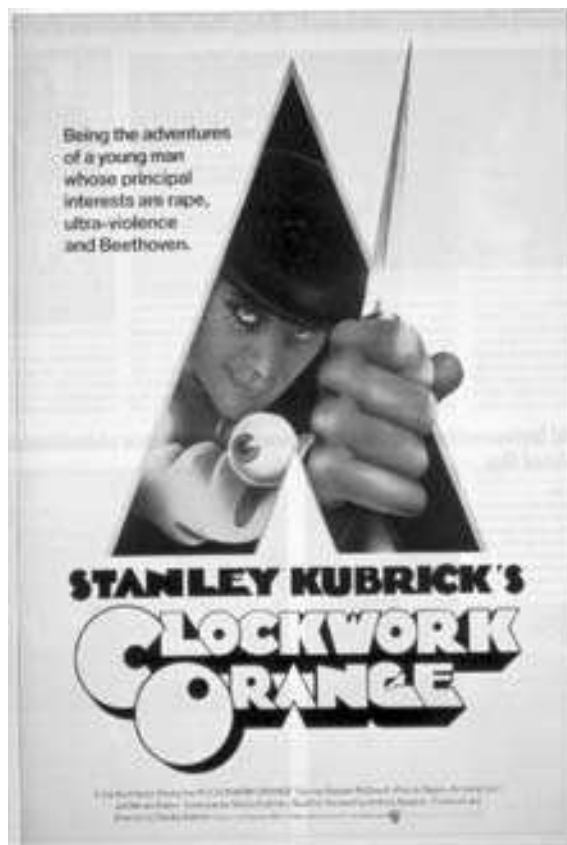
UNITERMOS: *Laranja Mecânica*, violência, sexo, moral, ficção, futuro.

O filme de Stanley Kubrick é um filme sobre o futuro. Esta frase, por si só, pelo óbvio a que remete e pelas evidências que espelha, deveria deixar o nosso leitor intrigado e insatisfeito. Intrigado pela simplicidade de sua afirmação incontinenti. Insatisfeito pela total e absoluta falta de mediações que parece conter. Assim, ao não nos contentarmos com classificações simplificadoras, poderemos mergulhar em um mundo de dissimulações que este filme contém e que não se dão de imediato a perceber aos olhos mais apressados e aos pensamentos mais afoitos.

Para podermos compreender o que é que ele está falando, ou melhor, o que é que ele está nos mostrando, devemos navegar em seus meandros tendo em vista caracterizar que futuro é este do qual se fala e quais são os seus elementos significativos que se dão a mostrar.

Nada temos por aqui que se assemelhe ao futuro ascético das ficções que nos acostumamos a ver. Nada temos aqui de um mundo limpo, como aquele que o mesmo Kubrick nos brindou com o seu *2001 – Uma odisséia no*

Professor do Departamento de Sociologia da FFLCH-USP

MENEZES, Paulo. *Laranja Mecânica*: violência ou violação? **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, **9**(2): 53-77, outubro de 1997.

espaço. Mas, mesmo em filmes que ficavam neste mesmo registro, o que as imagens nos propunham era algo muito diferente. Se tomarmos como referência filmes como *THX-1138* ou *Admirável Mundo Novo*, as diferenças logo vão saltar aos olhos. Fundados em uma disseminação generalizada da tecnologia – que ao invadir a vida das pessoas acaba também por desumanizá-la por meio do controle absoluto de todas as suas formas de efetivação, do trabalho à procriação – o mundo que nos apresentam é um mundo *clean*, tanto nas organizações espaciais que propõe como nas relações interpessoais que desenvolve. Tudo parece funcionar sozinho, aparecendo o homem, com suas vontades e seus desejos, como o elemento perturbador de uma ordem estabelecida para ser para todos o melhor dos mundos, com suas estratificações e perspectivas desde sempre determinadas.

Kubrick parece querer caminhar em outra direção, como que fazendo uma contraposição às imagens que nos mostrou em 2001, onde até o mistério da existência nos é mostrado de maneira radicalmente *clean* – um monolito negro, absolutamente liso e definido em seus limites, mesmo que desconhecido em suas potencialidades, como também o é o cérebro, seja ele humano ou máquina. A viagem, na verdade, parece querer sempre começar e terminar dentro de nós mesmos.

O mundo de nossa *Laranja Mecânica* é singular. Nada vemos de

muito espetacular, nada podemos perceber daquela dominação tecnológica que transformaria todos em pseudo-robôs, que nos mostraria o passado sempre como algo distante, controlado, superado e, por vezes, esquecido ou até mesmo banido da memória. Aqui, o passado está presente em todos os lugares, a marcar com a sua cara um futuro que o incorpora e que não o destrói. As diferenças parecem mantidas, imiscuídas nas entranhas das coisas e em seus lugares, nas pessoas e em suas vidas. Assim, Kubrick trabalha com uma noção de tempo que se distingue do tempo linear das sucessões indefinidas (cf. Bruni, 1991). Este tempo é um tempo mais complexo, onde a criação do novo é também ao mesmo tempo a recriação do velho, rompendo com o que se poderia pensar a partir da noção de progresso.

As duas casas que nos são mostradas são pólos opostos desta forma de perceber o mundo. A casa do escritor é o que mais se aproxima deste mundo simples e de linhas retas, prático e eficaz. É uma grande casa cercada de árvores por todos os lados, o que atesta sua inigualável qualidade de vida — só que aqui não pela exclusão da natureza, como nos outros filmes, mas justamente pelo seu contrário, pela sua irremediável inserção nela. É uma casa com a estrutura toda em concreto, a sustentar os enormes vidros que servem de fachada externa para vários de seus ambientes. Para se chegar até ela, passa-se por um caminho de pedras que vai nos mostrando uma série de pequenos espelhos d'água ao seu redor, como os que vemos nos tradicionais jardins japoneses. Seu *hall* de entrada é muito peculiar. Nada mais é do que um longo corredor, todo espelhado, com o chão forrado de quadrados preto e brancos, com um teto em vigas de madeira. Nada mais não-moderno. Mas, o que vai realmente chamar a nossa atenção são os seus cômodos, pelo menos os três que nos são dados a apreciar. Dominados por uma inevitável tendência ao minimalismo, como o é também o jardim externo, eles são, na verdade, todos absoluta e rigorosamente iguais. O que nos permite perceber suas diferenças são apenas as coisas que estes ambientes contêm, que, coerentemente, também são reduzidas ao extremo, não só em sua quantidade como também no tipo de linearidade que traçam em seus espaços e que os compõem. Estes cômodos (salas) são construídos em três níveis, ligados por dois lances de escadas. Suas paredes são brancas e sobre elas podemos ver enormes pinturas. Mas, em curioso contraste com o exterior que nos mostrava algo amplo e aberto, eles são, ao contrário, bastante estreitos e compridos. Terminam, todos eles, em uma grande janela também estruturada em linhas alongadas, que forma de maneira inclinada a sua divisão com o exterior. Seja sala de estar ou sala de jantar, seus móveis são mínimos, o que amplia um espaço por si só recluso mas fartamente iluminado. Podemos entender agora aquele imenso espelho que toma todo o *hall* pois, afinal, o que são primordialmente os espelhos[1] que não apenas um duplicador do mesmo, mesmo que invertido e, às vezes, até mesmo distorcido.

A casa onde Alex mora é a contraposição desta mansão do escritor. Ao invés de ser cercada por árvores, ela é cercada por um dos maiores indica-

[1] Primordialmente, pois desde a pintura flamenga aprendemos a desconfiar deste aparato que, naquela tradição, mostra exatamente o oposto do que é visto, o que justamente os olhos não têm capacidade de ver, o outro da imagem frontal. Quem não se lembra do *Casal Arnolfini*, de Van Eyck, ou de *Las Meninas*, de Velázquez?

dores da sociedade de consumo, seu próprio lixo. No caminho que o leva para casa, o Conjunto 18-A Linear Norte, também construído por meio de linhas retas e econômicas, Alex vai atravessar inúmeros espaços amplos e vazios que se assemelham a praças, mas que, curiosamente, parecem não ter sido feitos para se ficar, pois não possuem bancos, árvores, ou qualquer tipo de equipamento de lazer que permitisse a sua eventual ocupação e utilização por alguém. Ao contrário, e talvez por isso mesmo, estão cobertos de detritos por todos os lados: restos de coisas velhas, cadeiras, sofás e móveis quebrados, latas de lixo viradas e uma papelada infernal despejada por todos os seus cantos. É, na verdade, um grande lixão a céu aberto, como que a ressaltar e reforçar visualmente a incapacidade do homem de lidar com os restos de seu passado, que ele nega, mas que estão lá o tempo todo, fazendo-se visível, surgindo nos momentos mais inesperados.

Este mesmo ambiente se redobra no prédio no qual ele mora. Seu saguão de entrada é muito parecido, com lixo empilhado por todos os lados, restos de móveis quebrados jogados pelo chão, e até mesmo uma galho de árvore tombado sobre o qual ele passa ao entrar. O elevador também está quebrado e sua porta está solta e torta. Mas, o detalhe curioso vai ficar por conta de um imenso sutiã que lá está, pendurado no corrimão da escada que ele começa a subir.

Sua casa não deixa por menos. Os espaços são também pequenos, só que desta vez também apertados, entulhados pelos objetos que são obrigados a conter. A cozinha é especial. Suas paredes são cobertas por grandes placas quadradas amarelo-esverdeadas, laranjas e, entre elas, algumas apenas espelhadas, todas com a aparência de fórmica, com seus reflexos incômodos e desiguais. No banheiro, estas placas têm a forma de losangos, sendo os laranjas substituídos por outros amarelos-ocre. Sobre a mesa de jantar, também laranja, podemos apreciar um sorridente girassol de plástico que, com seus grandes olhos e um laço em torno de seu caule, dá um ar especial para este café da manhã. E, para combinar, as cortinas das janelas também são feitas com um pano de quadradinhos em três cores, parecidos com os das paredes, só que bem menores. A cozinha é tão estreita que nela mal cabe a mesa, mesmo sendo muito fina . Isto força as cadeiras a ficarem encostadas cada qual em uma das paredes, apertando contra a mesa as barrigas de quem nelas senta.

A sala não vai ficar atrás. Uma de sua paredes é tomada por uma infinidade de pequenos globos prateados, rigorosamente distribuídos e que tudo refletem de maneira desigual e embaralhada, terminando sobre um bar semicircular que lhe toma todo o canto. A estamparia da poltrona que nela se encosta, bem como a do sofá, é formada pela multiplicação de um elemento geométrico que se parece com uma estrela de quatro pontas azuis e deslocadas, sobre fundo também azul, um pouco mais escuro, e que se destaca de sua estrutura branca. A parede que faz divisão com a cozinha é pintada em um chapado laranja berrante, exatamente no mesmo tom dos quadrados e da mesa da cozinha, para combinar. A outra parede também é pintada em tons de azul,

bem como é também repleta de outra repetição de elementos geométricos, só que aqui todos são circulares e semicirculares, envolvendo-se uns nos outros. É uma mistura trabalhada com requinte, nesta tentativa de nos mostrar um ambiente que se aproximasse de um futurístico pós-retrô kitsch.

Todo este conjunto realizado para combinar com as roupas de plástico barato e reluzente com as quais a mãe de Alex se veste: sempre vestidinhos curtos de alcinha grossa, que nos deixam à mostra as suas eternas meias três-quartos. Em sua primeira aparição, azul com as meias amarelas e o cabelo roxo; na segunda, vermelho com as meias brancas e o cabelo amarelo e, no hospital, também vermelho mas com o cabelo agora prateado. Entretanto, esta cafonice não se restringe a um preconceito de classe, como nos mostra o cabelo azul da psiquiatra bem como a camisa e a gravata do ministro, na cena final do filme, laboriosamente cortadas de um tecido dourado brilhante, a gravata lisa e a camisa com um padrão de estamparia cheio de trançados.

O elemento que nos dará, em um único momento, algum referencial temporal mais preciso é o carro que eles roubam para passear na primeira noite do filme, um Durango 1995 com linhas baixas, arredondadas, e com um farol que apaga fechando-se para dentro da lataria.

A leiteria na qual eles se dopam, antes e depois de suas aventuras, é também trabalhada com detalhes. Suas paredes são todas escuras e sobre elas podemos ver algumas frases sinuosas escritas em gordas letras arredondadas. Mas, são suas mesas que vão nos chamar a atenção. Todas elas são feitas de mulheres brancas nuas, que se apóiam sobre o chão com os braços e as pernas abertas, a nos mostrar com detalhes os seus sexos adornados com os pelos púbicos pintados, como os cabelos, de cores muito berrantes: roxo, azul, vermelho, amarelo. Entre essas “mesas” aparecem, sobre pedestais repletos de luzes, outras mulheres também brancas e nuas, só que agora em outra posição. Estão todas de joelhos, com os seios para a frente e os braços jogados para trás, ostentando enormes cabelos prateados, armados e arredondados. Nada mais apropriado para a função que elas cumprem naquele ambiente. Sob suas vaginas elevam-se manivelas fálicas que ao serem manipuladas fazem jorrar,

do bico saliente de seus seios, o leitinho drogado da "mulher amada", um *Liebfraumilch* muito especial.

Na visão que ele nos apresenta temos esta coexistência de temporalidades desconexas mas articuladas, que nos fazem novamente ver o passado como parte do presente e não como o seu outro, escondido e ultrapassado. O presente se apresenta, portanto, como uma multiplicidade de tempos que se mostram todos simultaneamente e, às vezes, até nos mesmos espaços, como um emaranhado de coisas e lugares que não conseguem se separar. De qualquer modo, tudo isto deixa muito claro que este futuro do qual Kubrick fala não é, e nunca pretendeu ser, um futuro muito distante, o qual, curiosamente, para nós também já virou passado. Era um futuro próximo, muito próximo, nada mais do que um ligeiro desdobrar do presente de então. Tudo permanecia muito familiar, tudo parecia muito perto, no tempo e no espaço. Isto deveria levantar dúvidas sobre ser realmente sobre o futuro que este filme nos falava. De qualquer jeito, ele nos é mostrado como um amontoado de coisas e pessoas, onde o velho convive com o novo sem destruí-lo, tornando-se sua memória viva. Ao *clean* do futuro dos outros filmes, Kubrick nos mostra este emaranhado de visões contrastantes e compartilhadas, nesta convivência complexa de momentos variados. Seu futuro não é limpo, nem claro, nem tecnológico. Talvez não seja nem mesmo futuro e sim um futuro do pretérito. Ou, até mesmo, um passado imperfeito, onde nada parece estar em perfeita sincronia nem consigo mesmo.

Isto nos dá um outro componente deste "futuro" que Kubrick desnovela aos nosso olhos. O sexo brota, sob nossas vistas, nas mais variadas formas e dimensões. Ele está por todo lado. Já vimos as provedoras de leite. A parede na entrada do prédio em que Alex mora nos mostra um mural repleto de corpos desenhados à maneira clássica, pichados justamente para expor de uma maneira inexeqüível os seus órgãos sexuais, alguns originalmente recobertos.

A poltrona na qual se deita a mulher do escritor, antes de ouvir a campainha, tem a forma de um óvulo, ou de um útero, que se abre para aconchegar em seu interior as pessoas que assim o desejarem.

O quarto de Alex apresenta, em uma de suas paredes, um imenso desenho de uma mulher nua, com seus seios protuberantes e com as mãos que forçam e abrem suas pernas em nossa direção. Quando a câmera desce, podemos ver que bem em frente de sua vagina, que nos é escondida, está uma cobra enrolada em um tronco e com sua cabeça a passear em frente a ela.

A decoração da *casa dos gatos* segue este mesmo padrão, apesar de ser a única casa que vemos com uma arquitetura realmente tradicional e antiga. Todas as suas paredes são decoradas com pinturas de mulheres nuas, em todas as posições possíveis e imagináveis.

Mesmo as roupas que eles usam nos remetem a isso. Elas são praticamente brancas, apenas com as botas e os chapéus pretos. Esta parece ser a roupa de gangue "da moda", como nos atestam os filmes que Alex vê em suas

MENEZES, Paulo. *Laranja Mecânica*: violência ou violação? **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, **9**(2): 53-77, outubro de 1997.

sessões "terapêuticas" de cinema. O que muda de uma gangue para outra são na prática apenas os chapéus: umas utilizam chapéus à la oficial francês; outras com chapéus à colonizador inglês ou à secessionista americano. O único contraste evidente é com a gangue de Billy Boy, que usa um modelito mais retrô, retirado das roupas de oficiais e soldados da II Guerra Mundial, como a de aviador com que ele aparece no palco do teatro. Mas, o que é interessante perceber, e que nos liga ao nosso tema, é que eles usam sobre estas roupas uma espécie de "saqueira" por cima das calças, que marca e ressalta justamente seus órgãos sexuais.

Além do fato de o sexo também estar ligado a três das quatro cenas de agressão que Alex comete antes de ser preso.

É lugar-comum interpretar-se este filme de Kubrick como um libelo contra a violência[2]. É inegável que existam aqui algumas cenas muito violentas. Deve-se ressaltar, entretanto, que o filme também nos mostra como a definição de "violência" é fluída por si só, ao nos apresentá-la em várias formas e imagens diferentes. Além disso, uma análise mais detida dessas imagens, ao investigar que tipo de violência é esta à qual somos submetidos enquanto espectadores, poderá nos apontar várias outras possibilidades interpretativas.

Comecemos pelas cenas de violência propriamente física. Aqui, sexo e violência parecem andar juntos. Lembremos das imagens da briga com Billy Boy. A cena começa com uma valsa tocando ao fundo. Nada vemos a não ser um vaso de flores, meio amarelado, em cima de um parapeito branco sustentado por colunas. O som da música, ao fundo, começa a ser permeado por alguns gritos finos e distantes, que demoram alguns segundos para serem percebidos realmente como tal. A câmera começa a se afastar e passamos aí a vislumbrar um rosto esculpido em madeira e pintado em dourado, que depois nos damos conta ser a parte de cima do ornamento do palco de um teatro abandonado. Afastando-se mais um pouco, vemos várias sombras que se mexem antes de podermos enxergar o bando de Billy Boy, que está agarrando uma moça sobre o palco do teatro, no meio de restos de cenários de peças do passado. Um *close* repentino nos propicia uma visão privilegiada deste palco. A iluminação é forte, vinda de fora, o que cria nesta cena uma atmosfera especial. A moça agora está completamente nua, sendo puxada para os lados pelos dois braços, sendo agarrada por trás, sendo chacoalhada para um lado e para o outro, como nos atestam os seus volumosos seios que balançam em meio a toda esta confusão. É um nu frontal, em todos os seus detalhes, sem esconder nem omitir nenhum deles. O corpo já não tem mais medo de se mos-

[2] Cf. Powell (1989, p. 262-263), Kael, Ebert, Peary in Peary (1989, p. 46-49).

trar, ao menos o corpo feminino, como veremos. Nada mais do relance dos pêlos púbicos que havíamos visto em *Blow Up.* Aqui, como nas outras cenas, tudo nos é mostrado sem mediações[3]. A jovem continua lutando até ser arrastada e virada de costas, carregada e jogada em um colchão que ali estava. Ouvimos uma garrafa que rola e, antes de podermos ver, ouvimos Alex chamando-os para uma pequena luta. A valsa continua tocando e a luta transcorre sob uma iluminação lateral azulada. Ao fundo introduz-se também a voz de Alex, como narrador de sua própria história. O que é interessante ressaltar é que esta mistura de ingredientes, entre o que se mostra, a música que se toca, e a voz calma de nosso narrador, dá a esta cena de tentativa de estupro, bem

como à briga que se segue, um ar que parece não combinar com a violência crua das imagens que presenciamos. Esta estilização a transforma em um estranho balé, com seus movimentos ritmados e trabalhados. As cenas ficam extremamente atenuadas em sua dramaticidade, envolvidas por um contraponto que parece nos dizer que devemos olhar para algo que não é exatamente o que nós pensávamos ser dela o essencial.

A briga posterior, entre os próprios membros da gangue de Alex, ao ser filmada em câmara lenta, realça esta perspectiva. Eles andam ao lado de uma marina. A luta começa por uma bengalada nos testículos de Georgie, que logo em seguida recebe um chute no corpo que o lança dentro d'água, enquanto Alex desvia-se das correntes com as quais Dim tenta acertá-lo. Esta é, sem dúvida, a mais coreografada de todas as brigas, com todos os seus movimentos surgindo como se fossem passos estudados de um balé, até estranho mas envolvente, como a valsa que continuamente toca ao fundo.

A cena do espancamento do mendigo, momentos antes, havia utilizado os mesmos referenciais. Ele está deitado, encostado em uma mureta inclinada embaixo de uma pequena passagem ou ponte. A luz de novo é lateral e muito forte. Isto cria uma sombra imensa que acompanha todos os movimentos e que aumenta a dramaticidade da imagem que estamos vendo. Enquanto o mendigo canta *Molly Malone*, vemos sombras que crescem sobre ele antes que possamos perceber, em forte contraluz, os quatro caminhando em sua direção. Eles aplaudem a sua cantoria, antes de Alex estocá-lo com a sua

[3] Quer dizer, hoje é. Na época em que este filme foi finalmente liberado pela censura brasileira, na segunda metade da década de 70, nossos eternos defensores dos "bons" costumes inovaram levando ao cinema esta cena com uma novidade estilística nunca dantes vista. Obrigou-se os exibidores a cobrir as partes púbicas (seios já estavam liberados) com bolinhas pretas. Mas, o ridículo é que as bolinhas nunca pareciam acertar o lugar que se destinavam a esconder. O que víamos, então, era a tal bolinha ficar correndo, ela também, para ver se agarrava a moça no seu sexo. O resultado era risível, o que acabava fazendo com que o cinema caísse na gargalhada em uma cena que, ao contrário, deveria causar no mínimo alguma tensão e apreensão. Ou seja, alguns olhos ainda tinham medo de ver e de deixar mostrar.

bengala. Mas é o *close* do rosto de Alex, que vemos a seguir, que vai nos causar as mais estranhas sensações. Ele é tomado de perfil, inclinado e olhan-

do para baixo, plácido e falando com a voz pausada *What is so stinking about it*. Vemos uma leve fumaça sair de seus lábios, que parece o hálito da morte, enquanto o resto de seu rosto fica absolutamente imóvel, iluminado por trás. Este rosto é, na verdade, mais aterrorizador do que a cena do espancamento que se segue.

A cena do escritor transcorre em um registro ainda mais agressivo, mesmo que ainda semelhante àquelas em vários de seus pressupostos. Após invadirem a casa, descem as escadas da sala de estar. Vemos Dim carregando a mulher do escritor que se debate em suas costas. Ela se veste com uma roupa colante vermelha, que lhe realça as formas esbeltas e alongadas. Enquanto isto, Alex pula os degraus da escada e chuta o rosto do escritor, como se tudo nada mais fosse do que um passo de balé que executa. Ao começar a cantar *Singing in the Rain*, Alex começa a chutar o escritor nos testículos, para após começar a cortar a roupa de sua esposa. Este momento é extremamente aflitivo. Ele chega girando uma tesoura no dedo. Puxa com a mão, após apalpar seus seios, a malha da roupa naquela mesma altura cortando-a com a tesoura. A sensação de que ele pode cortar o bico dos seios é indescritível e quase relaxamos na cadeira quando vemos que ele cortou apenas o tecido. O rosto de Alex completa a sensação de estranheza que a cena comporta. Melhor dizendo, não propriamente o rosto mas a máscara que ele utiliza, pois ela nada mais é do que um imenso e roliço pênis, avermelhado em sua ponta e na sua parte superior. O estupro acaba se fazendo *visualmente*, quando ele se ajoelha perto do escritor. A imagem é tomada por baixo, como se vista por olhos que estão rentes ao chão, fazendo com que aquele “nariz” postiço cresça em nossa direção tornando-se gigantesco.

Alex abaixa as calças, mas a fralda de sua camisa esconde cuidadosamente o seu pênis que, assim, nos é completamente furtado ao olhar, como de resto o será durante todo o filme. Alex pede ao escritor que veja bem

o que ele vai fazer. Porém, nós só podemos ver mesmo é a cara do escritor, com uma bolinha dentro da boca, preso por Georgie que o segura. Tudo o que possamos sentir advém de seu rosto crispado, de seus olhos esbugalhados e de suas sobrancelhas arqueadas. A imagem do estupro é totalmente indireta, e só podemos presenciá-la pelos seus desdobramentos na expressão dos outros.

Todas essas cenas nos mostram um outro lado da violência, que não é propriamente violento em si, pois afinal elas não nos mostram efetivamente muita coisa, como o cinema posterior começaria a fazer com requintes de crueldade[4]. Ou que mesmo outros filmes naquela época já faziam com mais agressividade, como em *Sob o Domínio do Medo*, de Sam Peckinpah, realizado no mesmo ano. Isto nos faz pensar se este é realmente o centro das preocupações do que nos é mostrado, ou se estamos de novo olhando para o lugar errado. É evidente que Kubrick nos mostra uma face da violência que é peculiar, como também o é o fato de sua estilização nos mostrá-la até como algo atraente[5]. O fato é que, se existe uma parte da platéia que a acha atraente, é evidente que os problemas que ele está nos propondo vão se tornando pertinentes, não pelo fato de fazerem uma elegia da violência e de seu uso indiscriminado mas, ao contrário, exatamente pelo fato de mostrá-la como uma atitude totalmente *amoral* de Alex e de seu bando. Eles não a executam a favor ou contra nada. Eles simplesmente a fazem, sem mais nem menos.

Não é a toa que seus dois ex-companheiros vão terminar por fazer carreira profissional executando as mesmas coisas que antes faziam, só que agora legalizados pelo uso das fardas da polícia.

E não podemos perder de vista que estas ações não podem ser pensadas isoladamente, mas somente em relação aos outros momentos de violên-

[4] Pense-se nas cenas de *O Silêncio dos Inocentes*, por exemplo.

[5] Fred Hechinger diz que a visão de Kubrick é "decididamente fascista"(Peary, 1989, p. 46) enquanto Ebert nos diz que ele nos mostra uma "bagunça ideológica"(idem). Jamenson nos diz que o filme é "ideológico (e reacionário, antipolítico)" (1995, p. 88).

cia não propriamente física que ele nos mostra, e que devem de novo surgir aqui como uma contraposição.

Este aglomerado de dissonâncias, que se aproximam mas não se igualam, já nos era mostrado desde a primeira cena do filme que, neste contexto, adquire uma outra dimensão. Logo em seu início, vemos a câmera mostrando um *close* do rosto de Alex, que nos é dado a ver em todos os seus detalhes e peculiaridades. Não é um rosto como os outros. Sua imagem não é feroz, pois seus olhos extremamente azuis parecem recusarem-se a servir de suporte a um personagem demoníaco[6], por mais que sua expressão nos deixe em dúvidas. Talvez isso aumente ainda mais a sensação de desconforto que sentimos, pois as coisas não se casam muito bem com as nossas expectativas. Seu rosto é tomado de cima, com o chapéu coco a lhe cobrir toda a testa. Ele está virado para baixo ao mesmo tempo que a câmera o toma por cima. Como Alex olha para ela, esta relação acaba criando uma grande estranheza, de virar-se para baixo enquanto se olha para cima, deixando à mostra a parte branca dos seus olhos embaixo das pupilas. Além disso, para completar o quadro, Alex usa em seu olho direito longos cílios postiços. Seus lábios também portam uma expressão ambígua, um quase sorriso com um pouco de ar de deboche, sobre um peito que respira profundamente, como a querer nos dizer alguma coisa. Esta imagem incorpora em seus próprios elementos esta sensação de dissincronia que nos acompanhará o filme todo, como se tudo estivesse sempre um pouco fora do lugar.

Apesar de todas as agressões que efetuou, não será de graça que os únicos lugares onde vamos ver sangue escorrendo são todos eles no rosto do próprio Alex, após ser espancado por seus antigos companheiros, ou quando ele recebe o troco de sua violência na sala de polícia, o que se ressalta no momento em que ele, jogado no chão e com o nariz e boca sangrando, recebe uma cuspida de seu conselheiro correcional, que fica escorrendo em sua testa e no meio de seus lábios antes que ele passe a gaze ensangüentada para limpá-los e ao mesmo tempo sorrir maliciosamente.

Será que não é justamente o lugar nos quais estas coisas acontecem que está sendo colocado em questão, em todas as suas dimensões. Não será isso que Kubrick faz quando questiona a existência de diferenças entre os vários tipos de cerceamento que pudemos ver, alguns mais legalizados que outros, alguns mais legitimados que outros? Será que o que justamente nos incomoda mais não seria a recusa de Kubrick em hierarquizar esses lugares e aí nos dar o patamar moral que necessitamos para poder dizer que uma forma de violência é mais questionável do que outra?

[6] "Aplicada a um objeto, a cor azul suaviza as formas, abrindo-as e desfazendo-as. (...) Imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna. É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário. Acaso não é o azul a cor do pássaro da felicidade, o pássaro azul, inacessível embora tão próximo?" (Chevalier & Gheerbrant, 1995, p. 107).

Ao nos roubar essa possibilidade, Kubrick mostra que cabe a nós mesmos a responsabilidade última de tomar uma posição frente àquela multiplicidade que nos é apresentada de maneira indiscriminada, seguindo e segundo nossos próprios valores.

Assim, nesta acepção, o que nos incomodaria mais não é exatamente o que nos é mostrado, mas exatamente a forma pela qual é mostrado, algumas vezes por meio de uma ambigüidade absolutamente constrangedora. Vejamos mais de perto alguns desses momentos.

Uma cena que aparece logo no início do filme, no primeiro retorno de Alex para casa, é bastante significativa. Logo após entrar, ele se dirige para o banheiro e lá o vemos, de costas para nós e em frente da privada, com as pernas abertas, enquanto um esguichinho passa entre elas indo em direção do vaso no qual cai, fazendo aquele barulho extremamente característico. Ele chacoalha as pernas e pelo movimento de suas mãos presumimos que fecha o zíper. Devemos recordar que não era muito usual, na época, mostrar alguém indo ao banheiro nas tela dos cinemas, de uma maneira tão descarada.

Como também não o era, na cena da manhã seguinte, mostrar alguém saindo do quarto usando uma cueca meio transparente e, com o andar preguiçoso e desleixado, coçando vigorosamente com as duas mãos a "bunda" por baixo dela. Com a maior naturalidade do mundo, como se ninguém estivesse olhando, como muitos fazem cotidianamente.

Como não lembrar neste momento de um dos instantes mais sublimes do filme: a sua interpretação pessoal das histórias da bíblia, que ele chama carinhosamente de *Big Book*. Alex está sentado em uma mesa, tendo à sua frente um grosso livro com passagens marcadas por pedaços de papel, o que nos confirma estar sua leitura já praticamente completa. Olha para cima, enquanto seus lábios se movem lentamente, como se a repetir os ensinamentos das escrituras sagradas. Seu rosto é especial, com sua expressão beata do mais profundo comedimento e comiseração, enquanto relembra e nos conta suas interpretações do texto sagrado. Na primeira delas, Jesus aparece carregando sua cruz, com a coroa de espinhos a lhe fazer sangrar a fronte, enquanto ouvimos o barulho dos chicotes que estalam em suas costas. Até aquele momento, poderíamos realmente começar a acreditar em sua conversão a algo diferente do que ele era. Não fosse pelas cenas intercaladas, acreditaríamos nós mesmos em sua total penitência e purificação. Seu rosto apresenta a expressão mais ambígua do mundo. A partir dele nada podemos deduzir ou saber. É somente quando Alex aparece vestido como um soldado romano que chicoteia Jesus com prazer, degolando cristãos em uma luta ou deitado sobre almofadas com três mulheres nuas, é que podemos entender o seu interesse por pelo menos uma parte dos relatos do "grande livro". Quando a imagem retorna para seu rosto, ele continua cândido, em paz profunda, olhar perdido ao longe, como se estivesse mesmo em um momento de extrema comunhão sagrada. Ele até mesmo fecha os olhos e respira fundo em sinal de intensa meditação, como que em transe, com suas mãos espalmadas sobre as páginas

do livro que se abre à sua frente. Só que agora podemos finalmente nos dar conta da ambigüidade de sua expressão e da real dimensão de seu sorriso plácido e introspectivo, enquanto um suave som de violinos acompanha seus pensamentos, ou pelo menos aqueles que pareciam que ele estava tendo. A expressão de seu rosto só adquire sentido pela contraposição que nos é proposta, onde algumas novas imagens refazem o significado inicial que nos era dado pelas anteriores e pela música que as envolvia[7].

Quando vai conversar com o capelão dizendo-lhe que tem algo em particular para perguntar, Alex levanta e caminha ao seu lado lentamente, com as mãos fechadas em frente do corpo, com o mesmo rosto indecifrável de sempre. O religioso, com a mão colocada em seu ombro, tenta adivinhar o que incomoda o jovem em recuperação. Pela sua postura e resignação, pensa, erroneamente, que o que estaria incomodando Alex seria a sua atual privação de atividade sexual, e não sua intenção de participar como voluntário do novo método de "recuperação".

Como não remeter esta imagem àquela do conjunto de cristos nus que ele tem em seu quarto, todos dançando em uníssono com o punho direito levantado e fechado.

Será que não é esta desterritorialização dos lugares que incomoda tanto o espectador, que se vê privado constantemente de um terreno seguro sobre o qual se apoiar para se contrapor às proposições com as quais o filme parece estar querendo nos envolver?

Da mesma forma, e agora já deveríamos ter desconfiado, assim o é o filme inteiro, pois ele só pode tentar ser compreendido a partir de suas contraposições, que não cansam de tentar escapar por entre nossos dedos.

A começar pelo nome de Alex, que só sabemos na verdade ser *Alex o Largo* quando ele se apresenta na prisão. Não é um sobrenome comum, que além disso nos remete inevitavelmente aos grandes conquistadores da história. Não que Alex esteja conquistando alguma coisa mas, talvez, pelo fato de ser ele sempre um desbravador, de lugares interditos, de imagens proibidas, de atitudes morais, sempre nos lugares mais inesperados e até mesmo insuspeitos.

O único nu masculino que nos é mostrado surge também no momento em que ele se apresenta na prisão. Mas este nu é, ao mesmo tempo, cuidadosamente camuflado. Ele abaixa suas calças e retira sua cueca em frente de uma mesa onde um guarda encaixota os seus pertences. A tomada é feita de maneira frontal, mas a tampa da caixa de papelão que está sobre ela nos esconde completamente a visão de seu órgão sexual. Quando a tampa é retirada, apenas a metade do seu pênis se mostra, para nada mais voltarmos a ver quando ele se inclina para a frente, com a imagem tomada de perfil, para que o chefe dos guardas com uma lanterna na boca abra suas nádegas com a mão para examinar, com precisão, o seu ânus.

Várias cenas vão surgindo assim, meio gratuitamente, sem nenhuma razão aparente para terem sido mostradas. Até o momento em que seu

[7] Como a fazer uma releitura moderna das experiências de Kulechov.

conjunto desconexo começa a adquirir finalmente algum significado.

É dentro deste registro que podemos apreciar a cena em que ele se encontra com as duas *teenagers* na frente da loja de discos. A sua espacialização é muito curiosa pois a câmera acompanha seu andar pelo corredor das lojas até que, de repente, nós percebemos que aquele trajeto aparentemente em linha reta fez com que ele voltasse exatamente para o mesmo lugar por onde havia começado. Como a nos dizer que o filme é construído desta mesma maneira circular e que, para compreendê-lo, devemos vasculhar cuidadosamente estes caminhos incertos. Elas estão ali, olhando os discos, no momento em que ele se coloca no meio delas, enquanto nós ouvimos a IX de Beethoven. Seus dedinhos passeiam pelos discos sem nada buscar, enquanto seu olhar se dirige para elas e para os sorvetes que elas tomam e que servem de introdução para sua primeira abordagem totalmente insinuante.

“Está gostando minha querida?”. “Meio frio e sem sentido, não acha minha linda?”, olhando novamente para a outra. “O que ouve como o seu, irmãzinha?”, virando-se para o sorvete da primeira, que tinha um formato de cabo de guarda-chuva, ou, como ele insinua, de um pênis mole e tombado. Perguntado sobre o que deseja, “Gogol, Zhivago, Sétimo Céu?”, Alex apenas dá uma lambida no sorvete entortado, respondendo ser aquilo o que ele quer. A cena que se segue é a única do filme onde vemos uma pretensa relação sexual. Ouvimos trombetas no seu quarto que está vazio. A música acelera-se vigorosamente, como aquelas que acompanham o toque de avançar das cavalarias. Com as imagens superaceleradas acompanhando a música, podemos ver Alex e as duas garotas tirando a roupa e deitando-se sobre a cama, várias vezes e com as mais variadas combinações de posições e participações. Kubrick nos brinda com uma releitura da pequena relação a três que vimos de maneira mais timida em *Blow Up*, anos antes. Agora, ao mesmo tempo que parece que podemos ver mais, a aceleração das imagens nos impede justamente de ver os detalhes desta rápida e musicada relação, que surge e desaparece no meio de nossa história.

A cena na fazenda da saúde, da mulher dos gatos, é a mais elucidativa de todas elas. A casa é diferente das outras, uma grande e antiga construção. A primeira imagem que podemos ver é a da dona do casarão fazendo sua ginástica, deitada de costas no chão com as pernas por sobre a cabeça e voltadas abertas em nossa direção. Todas as paredes da sala em que está são decoradas com grandes pinturas *pop* de mulheres nuas, em posições provocadoras – com as pernas abertas, com as nádegas levantadas, com os seios à mostra – enquanto um monte de gatos se espalha pelo chão. A outra visão da mesma sala é mais peculiar. Vemos outras pinturas com o mesmo tema, sempre com mulheres nuas. Temos, ao lado da porta, uma grande tela com uma mulher de costas, vestida com meias roxas e nos expondo seu traseiro gigantesco. Ao seu lado, outra mostra uma mulher que está deitada sobre um sofá vermelho, com as pernas abertas e uma das mãos a tocar carinhosamente seu sexo. Em frente a esta tela, em tons de amarelo, uma outra mulher nua de

costas, quase deitada, que nos mostra com detalhes os desenhos de sua vagina. No meio da parede, uma outra nos mostra um seio branco que é beijado por outra mulher, que coloca caprichosamente a língua bem na ponta de seu mamilo, tudo isso no meio de mais e mais gatos. Mas, seguramente o item mais peculiar de toda esta decoração vai ficar por conta de uma escultura que descansa ao lado da porta, sobre uma mesa. Alex entra por ali, com sua máscara costumeira, e começa a olhá-la com um certo ar de surpresa. A imagem é absolutamente risível. Aquele nariz fálico, que na imagem do estupro assumia dimensões espetaculares, parece ficar aqui reduzido à sua própria insignificância de ser um mero apêndice nasal. A escultura a seu lado é totalmente branca, na forma de uma imenso e roliço pênis em ereção, empinado para cima e acabando em duas nádegas menores que, pela proporção em que estão, são totalmente reduzidas a um acessório do *phallus* que lhes dá a sua identidade primeira. Como que a justificar a invasão de nossa visão por tão imenso órgão sexual, ela rapidamente exclama para Alex: "não toque nela. Isto é uma obra de arte muito importante". A frase surge como se fosse necessário esta justificação para que a imagem pudesse passar para o futuro sem ser decepada pelas tesouras ferozes dos censores. A tomada que é feita logo após, por trás do corpo de Alex, é ainda mais visualmente significativa. Podemos ver no primeiro plano apenas e tão somente a mão de Alex, com o dedo indicador esticado, a tocar com ele a enorme cabeça saliente daquele membro que toma $^{1}/_{3}$ da imagem da tela. Mas o mais curioso vai acontecer quando ele a empurra para baixo. Esta formidável escultura tem um movimento que evolui em solavancos, subindo e descendo meio aos trancos, e que reproduz com uma incrível fidelidade aqueles que um pênis em ereção executa quando lhe foi puxado o músculo interno. Ele pula, mais do que se move, e a escultura parece reproduzir este movimento inadvertido com uma extrema e peculiar precisão.

Mas, as impressões não param por aí. Ao se sentir ofendida por Alex, a senhora da fazenda resolve agredi-lo com um busto que estava sobre a mesa e este, para se defender, empunha a escultura colocando-a sobre a cintura, para manter, como um longo pênis, a distância que os separam. Dão voltas no meio da sala, com a câmera girando junto com eles, às vezes por cima de seus ombros, nos dando uma curiosa visão daquele gigantesco membro como se fosse uma ereção proveniente do próprio Alex e que parece nesta posição ser ainda maior do que realmente é. Afinal, tudo é relativo e o tamanho das coisas também dependem dos olhos que as contemplam. Estas imagens, que quase eqüivalem a uma tourada sexual, terminam com a senhora caída no chão, com a boca aberta a gritar, enquanto a câmera nos mostra de baixo para cima, a partir da posição de seu rosto, aquela imensa cabeça fálica que se eleva e que desce em direção ao seu rosto. Novamente nada vemos do ato final, aqui representado por uma sucessão extremamente rápida de imagens de pinturas que se superpõem. A última que aparece é uma que mostra bocas vermelhas que se abrem deixando duas fileiras de dentições à mostra. Não podemos precisar quais são as imagens que por ali passaram pela rapidez com que o fizeram. Mas, com a ajuda da câmara lenta do videocassete, podemos finalmente ver o que nos era mostrado apenas como imagena subliminares há 25 anos.

São *closes* dos quadros que estão pelas paredes e que pelas distâncias em que estavam não nos eram dados a enxergar com detalhes. O primeiro, de onde sai a imagem da boca final, mostra um corpo nu de mulher que possui aquela boca peculiar, com seus olhos esbugalhados e sem pupilas. O segundo nos mostra um seio pendurado em um varal com uma mão que deseja pegá-lo. No seguinte aparece novamente aquela boca. Depois, um outro par de seios, agora em um corpo deitado do qual podemos ver apenas do umbigo até o lenço que lhe envolve o pescoço. O quadro da boca aparece de novo. Na seqüência voltamos a ver os seios. E agora, o mais contundente de todos, um grande close da mão que acariciava aquela vagina, com seus dois dedos centrais abertos para que possamos ver os lábios que também se abrem. Boca. Vagina. Boca. Seio no varal, e boca final, completam o nosso trajeto. Tudo isso em apenas frações de segundo. Da mesma forma que na cena da relação a três tudo nos é dado a ver enquanto quase nada (naquela) ou nada (nesta) nos é realmente dado a perceber. A não ser subliminarmente. Está tudo lá, mas nada podemos ver.

Esta cena marca uma mudança radical na trajetória de Alex e o fim de sua primeira fase no filme. Ela também marca esse fim através da simulação de uma disputa pela mediação do sexo, ou melhor dizendo, do *símbolo fálico* no lugar do próprio *membro*. Levando à morte. O sexo mata ou a morte do sexo? Ou será que é a contínua exposição do sexo sem sensualidade que vai colocar alguns valores estabelecidos em questão, chocando assim a platéia, obrigada a olhar o que não estava acostumada a ver? Será que expô-los em tão dramáticas situações, sempre com aquelas valsas ao fundo, não nos

fazem pensar em quais seriam realmente seus próprios lugares e as razões pelas quais estão ali, forçando-nos a perceber as maneiras pelas quais valoramos e hierarquizamos as coisas, inclusive as sexuais? Não estaria Kubrick aqui, ao manipular desta maneira fria e amoral todas estas coisas, nos perguntando sobre os valores morais que as colocaram nos lugares em que nós acostumamo-nos a vê-las, ou melhor, acostumamo-nos a não vê-las, a tê-las como interditos? Não estaria ele aqui nos fazendo reavaliar os nossos próprios valores, em todas as ordens de ação social e em todas as suas dimensões?

Levando em conta estes pressupostos, fica mais fácil compreender os desdobramentos da história a partir do momento em que Alex é preso e no qual começa a sua derradeira peregrinação.

O momento crucial de sua domesticação pelo método Ludovico nos é mostrado quando vemos as suas sessões de "terapia". Elas acontecem em uma sala de cinema como qualquer outra. O que vai distingui-la dos cinemas convencionais é o lugar de honra reservado ao nosso protagonista. Sua cadeira está isolada e postada bem à frente daquelas nas quais sentam-se as outras pessoas que lá estão. Ele está sentado, todo preso na cadeira com uma camisa de força fechada com duas cintas que lhe cruzam o peito. Nada vemos

ainda de seu rosto, escondido por um assistente que se debruça sobre ele. A próxima imagem vai nos mostrar bem de perto o que está acontecendo. Sua cabeça também está presa por uma cinta sobre a testa, enquanto sobre seus cabelos se fixam uma infinidade de fios. Mas, o que nos chama ainda mais a atenção é o par de pinças que se colocam em seus olhos para que eles não possam se fechar, e para que Alex não consiga fechá-los. Transformado nesta espécie de Frankenstein pós-moderno, Alex será submetido à sua terapia. Esta visão é, na verdade, uma amostra exterior do que estão fazendo com Alex por dentro, como se fosse a materialização de todos os processos de "recuperação" aos quais ele está sendo e será submetido.

Esta terapia consiste, basicamente, na apreciação de filmes que com a interferência de drogas que lhe são injetadas vão transformar-se na sua referência primeira do que não é para ser feito, uma referência negativa dos parâmetros de sua ressocialização consentida, ao mesmo tempo que forçada.

Os filmes nada têm de muito espantoso naquele contexto. Um es-

pancamento, um estupro coletivo, um desfile no qual passa Hitler em frente de suas tropas, e até mesmo alguns bombardeios, que em si mesmos nada têm de violentos a não ser pelo que simbolizam e pela memória que despertam. O desenrolar deste tratamento nos é dado a perceber apenas pelas expressões que vão tomando conta do rosto de Alex e que, como ele está praticamente imobilizado, vão ter em sua boca o seu lugar mais significativo. Na primeira cena, mesmo tomado por todos aqueles eletrodos, seu espanto nos é mostrado por meio de sua boca que está um pouco aberta, enquanto continuamos a ouvir ao fundo a narrativa que nos chega através de sua própria voz, calma e tranqüila.

No decorrer desses filmes que lhe são mostrados, seu prazer se espelha em sua boca fechada, com os lábios apertados e retraídos em sinal de um sorriso contido, enquanto seus olhos esbugalhados nos mostram um pouco de sua apreensão. Paulatinamente, entretanto, este sorriso se transforma e sua boca começa a se curvar para baixo, demonstrando que ele começou finalmente a passar mal. Por fim, seus dentes se arreganham e seus arrotos começam a surgir, deixando-nos perceber o mal-estar que ele parece estar sentindo e que começa, também, a fisiologizar-se à nossa frente.

Tudo isto funciona para ele, mas não funciona para nós que já vimos, nas atitudes que o próprio Alex nos proporcionou, cenas muito mais fortes e impressionantes dos que estas às quais ele está sendo submetido. Este processo atingirá o seu auge quando ele escuta a IX de Beethoven e começa a gritar desesperadamente. Não são seus gritos que nos chamam a atenção mas a expressão de seu olho direito, tomado por um *close* que nos mostra de perto não só o aparato que lhe envolve a cabeça mas também detalhes das garras das pinças que os abrem por dentro, uma delas puxando para baixo sua pálpebra inferior pelo meio, deixando à mostra o seu interior virado para fora. Seu olho azul esbugalhado, ao lado do que ainda podemos ver de seu rosto que está todo crispado, completa-nos esta visão do horror que se constrói por meio dele, por meio de seu corpo e, em seu conjunto, constrói-se em todos nós. Voltamos aqui a insistir que esta “cara de bom menino” que Alex nos mostra é essencial para que estas sensações controversas nos atinjam com suficiente carga de ambigüidade. Se ali não estivéssemos vendo o olho azul de Alex — que lhe dá um ar angelical ao mesmo tempo em que suas expressões o transformam em algo demoníaco que, curiosamente, também é ao mesmo tempo diabolicamente atraente — mas o rosto mal barbeado e sujo de Billy Boy, seguramente nossa reação seria muito diferente. Kubrick está nos fazendo passar por um processo semelhante ao que ele está promovendo em Alex.

Sua terapia é totalmente visual, baseando-se primordialmente em uma intervenção que tem no olho, e no olhar, o seu ponto de entrada e de referência fundamental. É o olho que está em questão, o que temos de ver e, ao mesmo tempo, o que conseguimos suportar ver, com todas as suas dimensões não imediatamente perceptíveis aos outros sentidos. Tudo tem seu centro no olho, em sua capacidade de criar sensações instantâneas antes que delas possa-

mos nos dar conta. Não seria esta talvez uma das razões pelas quais os filmes que lhe são mostrados, e que deveriam ser a máxima expressão do horror da violência, não causem em nós nenhum espanto?

Filmes dentro de um filme, todos eles são um aglomerado de imagens que se sucedem às nossas vistas, mas que não se superpõem em nossos sentidos e em nossa memória, que as armazenam em uma ordem diferente daquela em que nos são mostradas.

Um dos pensamentos de Alex deixa claro que às vezes o cineasta não acredita completamente no poder de suas próprias imagens, ou na capacidade de ser compreendido visualmente pelo público, fazendo o seu personagem dizer uma frase que nada mais faz do que transformar em palavras o que os nossos olhos já haviam descortinado.

No meio de sua apreciação do primeiro filme, quando comenta a cor do falso sangue que jorra nas telas, Alex nos brinda com uma proposição exemplar: "é gozado como as cores do mundo real só parecem verdadeiramente reais quando vistas em uma tela". Pensamento jogado como quem não quer nada, é, entretanto, cheio de implicações. O que reforça a perspectiva de que, talvez, a grande força deste filme está no que nos é mostrado e não só na história que nos está sendo contada, apesar de aparentemente as duas coisas andarem juntas e ao mesmo tempo. Uma delas nós vemos, sobre a outra nós pensamos. Só que pensamos apenas depois de termos visto o que vimos. Esta diferença temporal é essencial para a construção dos significados que propomos sobre o que vimos e que marcam dois momentos diferentes daquilo que os olhos percebem.

Um outro instante em que se vai marcar esta mesma diferença, é aquele crucial da terapia, quando Alex escuta a IX, que penetra instantaneamente os seus, e os nossos, sentidos. Mais chocado aqui pelo que ouve do que pelo que vê, pois apenas é mostrada pelo filme uma suástica sob os pés da águia nazista, Alex se diz curado por ter *compreendido* o significado do que fazia, das atitudes violentas das quais participava. Seu rosto está crispado. "Vocês me *provaram* que ultraviolência e matança é errado. É errado porque é contra a sociedade. É errado porque todos têm o direito de viver sem levar porradas nem facadas". "Não, não rapaz. Você deve mesmo deixar isto por nossa conta. Você deve encarar isto alegremente", lhe (nos) diz o médico encarregado de seu tratamento. Esta frase deixa claro, novamente, o que as imagens vêm nos mostrando mas que os nosso olhos podem estar não querendo registrar. A terapia é visual, e é através da visão que suas proposições vão se impregnar no próprio corpo de Alex, e não em seu raciocínio. De nada adianta achar que é errado. É preciso, e somente assim o sucesso terapêutico se completa, sentir em seu próprio corpo que *é errado*, sem que possa ou mesmo precise pensar sobre o assunto.

A cena final de sua "recuperação" vai nos mostrar quais "sociedades" são estas que estão aqui sendo colocadas em questão. Alex vai naquele momento ser vilipendiado por um ator que o agride e o joga no chão, fazendo

com que, em meio a uma série de arrotos, ele termine por lamber a sola de seu sapato, em uma das maiores provas de submissão a que ele é submetido. Na seqüência, será tentado por uma mulher que está apenas de calcinhas.Isto faz até mesmo cair o queixo do guarda chefe da prisão, enquanto o capelão vira ligeiramente o rosto sem porém alterar a direção de seus olhos. Alex olha de maneira fixa para os seios da atriz seminua, estendendo para eles suas mãos sem porém conseguir tocá-los, por sentir intensas ânsias de vômito e tremor nas mãos. Passa, então, a arrotar compulsivamente. Depois de ser liberado destes experimentos, ele senta-se na beira do palco, tendo o ministro de Estado ao seu lado, louvando sua brilhante "recuperação" social. Alex responde "que está se sentido... *muito bem*", soltando um arroto bem no meio da frase. O ministro de Deus senta-se do outro lado, questionando um método que tirou do prisioneiro o livre arbítrio. Este método de recuperação só poderia ser sadio se estivesse fundado em uma atitude *moral,* defende o religioso — como aquela que Durkheim nos ensinou em sua *Educação Moral*. Cada um deles coloca sua mão em um dos ombros de Alex, como a querer tomar conta de sua existência e envolvê-lo em sua proteção, enquanto seu rosto nos mostra uma expressão de divertimento e cinismo. O primeiro ministro nos diz que foi ele que o transformou em um *verdadeiro* cristão, pronto para dar a outra face, contrapondo-se às palavras do capelão. Na verdade, aqui não está se fazendo mesmo nenhuma diferenciação substancial, pois Alex está lá, sentado, ladeado e esmagado igualmente por duas das mais importantes "forças" sociais: O Estado e a Igreja.

Ao voltar para casa, a terceira delas irá, ao excluí-lo, também dar o ar de sua graça. Mesmo recuperado, ele acaba sendo recusado pela Família, que foi até mesmo recomposta pela "aquisição" de um outro filho que assumiu o lugar de "protetor" de seus pais. Na seqüência, seus ex-companheiros vão excluí-lo novamente com um brutal espancamento para, por fim, ele realiza seu último retorno, fechando o derradeiro círculo espacial que o leva de volta àquela *Home,*agora não tão *sweet home*. Esta circularidade, à qual ele está submetido, mostra-se na própria cena que segue o momento em que Alex, novamente, toca a campainha daquela residência. As imagens se reproduzem exatamente iguais às que nós havíamos visto anteriormente, com os mesmos elementos da biblioteca e a mesma posição de câmera.

Vemos outra vez o escritor que, ao som da campainha, vira-se para a nossa direita e em direção à sala ao lado, indagando-se exatamente como havia feito antes sobre quem é que poderia ser àquela hora. Cena quase exatamente igual, na verdade, pois a máquina de escrever que antes era de cor vermelha, como a roupa de sua esposa, sinal de sua virilidade, agora nos é mostrada em cor cinza, sinal de alguma transformação que ainda não pudemos perceber. A câmera se desloca lateralmente, como antes também havia feito, só que agora até parar sobre um halterofilista que se exercita com pesos onde antes sua esposa se dedicava à leitura. Podemos também perceber, enquanto a câmera se move, que nosso escritor senta-se agora sobre uma cadeira de ro-

das, consolidando a visão de sua impotência que a cor da máquina e a presença do halterofilista insinuavam. Mas é somente no desdobramento destas cenas que o mais importante vai aparecer, quando o escritor se dá conta, ao ouvir Alex cantando na banheira, que foi ele que o espancou e que levou sua mulher a se deixar morrer. A câmera, por baixo, mostra o seu rosto estufado e avermelhado, com os olhos esbugalhados de horror pela descoberta musical, fazendo um paralelo com a própria fisiologia que o método Ludovico fez incorporar em Alex. Mas, é sua atitude posterior que será colocada em questão. Ele serve um vinho com sonífero a Alex, que será então trancado em um quarto no alto de uma outra casa. Sob ele, na sala de bilhar, dois grandes alto-falantes virados para cima tocam em uma altura ensurdecedora a IX de Beethoven que Alex não suporta mais ouvir. A idéia, bem pensada e mal realizada, era fazer com que ele se atirasse pela janela e que seu suicídio se transformasse em uma bandeira de campanha de um setor da esquerda, contra o governo representado no filme pelo ministro.

Aqui talvez apareça um dos fundamentos do fato de o filme ter sido taxado de fascista com tanta facilidade. A base para tal interpretação advém, obviamente, da apresentação de Alex como um personagem pelo qual os espectadores vão adquirindo uma certa simpatia com o passar do filme, o que aparentemente legitimaria a violência estilizada que ele pratica contra os outros, igualada neste contexto à "violência" que a Igreja, o Estado e a Família também perpetraram sobre ele. Se todas estas violências eqüivalem-se, sem que exista uma valoração relacional e diferencial entre elas, aparentemente estar-se-ia justificando e, no limite, glorificando, a existência e a aceitação desta violência individual que ele antes executava[8]. Preferimos, entretanto, olhar em uma outra direção. Ao invés de percebermos as suas proposições desta maneira generalizadora, será que ele não estaria colocando em questão o

fato de alguns pensarem ser possível construir-se um mundo diferente utilizando-se os mesmos métodos e artifícios que são condenados quando utilizados pelos adversários? Neste prisma, as imagens que estamos vendo não nos

[8] Assim nos diz Kael: "nos fazendo estranhos às suas vítimas, Kubrick nos faz *gostar* dos estupros e dos espancamentos" (Kael, 1995, Cinemania).

deveriam fazer reavaliar nossos próprios pressupostos e valores sociais, políticos, religiosos e morais?

O fato de as atitudes amorais de Alex deixarem tão em evidência a moralidade de todos os seus controladores nos mostra que não é exatamente sobre violência que se fala constantemente, por mais que ela seja o móvel principal de todas as ações de todos os personagens. Neste sentido, muito mais do que um filme sobre a violência, o que Kubrick nos mostra são imagens sobre a dissidência e, conseqüentemente, sobre todos os artifícios que se fazem para controlá-la. Alex é isto antes de tudo, um dissidente. E o filme nos mostra as várias tentativas de domesticar esta dissidência, pelos mais variados meios e caminhos que, curiosamente, mostram-se todos repulsivos, tanto em seus métodos como em seus resultados, do adestramento corporal pavloviano aos arrotos que sobram como efeito colateral. Do seu rosto enfiado no prato de macarrão à sua imagem todo arrebentado na cama do hospital. Por ser um dissidente, Alex será também constante e sucessivamente excluído de todos os lugares e por todas as pessoas. Lugares esses que ele, com a sua postura camaleônica, um verdadeiro mercador amoral da moralidade, parece inserir-se e adequar-se instantaneamente. Pois, afinal, não podemos esquecer o que lhe diz o médico quando ele reclama da associação da IX com as cenas do mal: "— não se esqueça Alex, você está aqui *porque quer*!"

Nesta direção, ao nos fazer olhar insistentemente para a sucessão de violências que mudam de mão e de forma o tempo todo sob nossas vistas, pode-se fazer com que percamos de vista o potencial questionador que Alex parece encarnar e que suas atitudes parecem mostrar em dois níveis diferentes: num primeiro momento, dirigidas aos outros personagens que encarnam instituições no decorrer do filme; num segundo, dirigidas também a nós mesmos que assistimos o filme, no sacrossanto papel de espectadores.

Sua forma distante e seca de fazer tudo o que faz, sua violência não visualmente violenta, sua sexualidade sem sensualidade e sem erotismo, sua adesão amoral a qualquer moralidade que se apresente, tudo isto ressalta para nós os critérios e parâmetros com que construímos a nossa própria moralidade, bem como com quais valores nos percebemos e orientamos nossa própria inserção no mundo que nos cerca. Ao nos mostrar alguém aparentemente sem valores, Kubrick acaba nos forçando a reavaliar os valores que orientam a nossa própria conduta e a sua homogeneização. Nos mostra até mesmo aqueles valores que nem percebíamos que tínhamos, e que ele coloca em questão com aquelas imagens para as quais não havíamos encontrado nenhuma importância e ligação coerente com o próprio desenrolar da história. Imagens que só por existirem invadem lugares escondidos de nossa visualidade, e porque não, de nossa própria moralidade. Ao associar constantemente sexo a violência, ele parece nos mostrar o potencial de violência questionadora que o próprio sexo parecia ter então.

Ao mostrar o *phallus* engrandecido que parece matar, e a mistura dos suspiros de Alex na cama do hospital com aqueles emitidos pela enfermeira

que está "transando" com o médico na maca ao lado, descortinam-se e se colocam em jogo, além dos padrões morais propriamente ditos, os padrões de visualidade e os valores visuais que temos, que orientam a apreciação das imagens que vemos, e que não são os mesmos que são questionados pela violência e pelos métodos de cura que nos foram apresentados

Como a porta de seu quarto, que tem um segredo de cofre no lugar da fechadura, outras portas parecem começar a se abrir e nos mostrar outros lugares insuspeitos nos quais reside silenciosa a nossa própria moralidade, longe do alcance dos discursos literários que parecemos aceitar com mais facilidade. Sua importância questionadora vai situar-se também neste nível, do questionamento de proposições visuais, e não naquele de uma ação política direta. *Laranja Mecânica* parece dar forma visual aos escritos de Marcuse, em especial quando ele afirma que "a ruptura com a continuidade do poder tem também de ser uma ruptura com o vocabulário do poder" (1977, p. 51), com o seu imaginário que, sem perceber, fazemos também ser nosso, nos dizendo sobre as coisas e nos apontando os seus devidos lugares.

Devemos colocar, por fim, estes próprios lugares em questão pois não podemos nos esquecer que "quem é necessariamente um criador, no bem e no mal, precisa ser antes de tudo um negador por onde, primeiro, despedacem-se todos os valores" (Nietzsche, 1971, DS, p. 149).

Recebido para publicação em junho/1997

MENEZES, Paulo. *Clockwork Orange*: violence or violation? **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, **9**(2): 53-77, october 1997.

ABSTRACT: The article analyzes the film *Clockwork Orange* by Stanley Kubrick, made in 1971. In opposition to the traditional analyses which try to see this film as a libel against violence – or curiously, an apology for this same violence –, the purpose here is to give an interpretation which follows the visual fundaments that render the spectator this perception of "violence", emphasizing there mainly the values put into evidence by the images the film shows us. Consequently an analytical redirectioning of well-watched and discussed film is suggested, and other fundamental elements are brought to light as well as the manner by which these elements are exposed to the audience, in order to build up a new dimension of unexpected meanings.

UNITERMS;
***Clockwork Orange*,**
violence,
sex,
moral,
fiction,
future.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. (1988) *A dialética da duração*. São Paulo, Ed. Ática.

BAZIN, André. (1985) *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris, Ed. du Cerf.

BENJAMIN, Walter. (1986a) A imagem de Proust. In: ______. *Obras escolhidas I*. São Paulo, Brasiliense. p. 36-49.

______. (1986b) A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: ______. *Obras escolhidas I*. São Paulo, Brasiliense. p. 165-196.

BRUNI, J. C. (1991) Tempo e trabalho intelectual. *Tempo Social.* Vol. 3, nº 1-2. p. 155-168.

CARDOSO, Irene R. de A. (1995) Foucault e a noção de acontecimento. *Tempo Social*. São Paulo,Vol. 7, nº 1-2. p. 53-66.

CHEVALIER, Jean & GUEERBRANT, Alain. (1995) *Dicionário de símbolos*. 9ª edição. Rio de Janeiro, José Olympio.

Cinemania. (1995) CD-ROM. Microsoft Corp.

Criterion goes to the movies. (1994) CD-ROM. New York, Voyager.

DELEUZE, Gilles. (1985) *L'Image-temps*. Paris, Éditions de Minuit.

FERRO, M. (1970) *Cinéma et histoire*. Paris, Denöel/Gonthier.

______. (1984) *Film et histoire*. Paris, Ed. de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.

FOUCAULT, M. (1981) *As Palavras e as coisas*. São Paulo, Martins Fontes.

______. (1985) *História da sexualidade II – O uso dos prazeres*. 4ª edição. Rio de Janeiro, Graal.

GOFFMAN, E. (1975) *A representação do* eu *na vida cotidiana*. Petrópolis, Vozes.

GOLDMANN, Annie. (1985) *L'Errance dans le cinéma contemporain*. Paris, Henri Veyrier.

GROSS, Sabine. (1992) Film – real time, life time, media time. (mimeo).

GUBERN, R. (1982) *História del cine*. Barcelona, Ed. Lumen.

HELLER, Agnés. (1977) *Sociologia de la vida cotidiana*. Barcelona, Ed. Península.

JAMESON, Fredric. (1995) *As marcas do visível*. Rio de Janeiro, Graal.

JARVIE, I. (1984) *Sociologia del cine*. Madrid, Guadarrama.

KOLKER, R. P. (1983) *The altering eye*. New York, Oxford University Press.

LABAKI, Amir (org.) (1981) *O cinema dos anos 80*. São Paulo, Brasiliense.

MARCUSE, Herbert. (1977) *Um ensaio para a libertação*. Lisboa, Livraria Bertrand.

______. (1981a) *Contra-revolução e revolta*. Rio de Janeiro, Zahar Editores.

MARTIN, Michel. (1990) A linguagem cinematográfica. São Paulo, Ed. Brasiliense.

MATOS, Olgaria C. F. (1981) *1968 – as barricadas do desejo*. Coleção Tudo é História. São Paulo, Brasiliense.

MORIN, Edgar. (1985) *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris, Les Éditions du Minuit.

NIETZSCHE, Friedrich. (1971) *Par-delà bien et mal*. Textos e variantes organizados por Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Trad. De Cornélius Heim. (DPF – Des préjugés des philosophes). Paris, Éditions Gallimard.

______. (1974) *Crépuscule des idoles ou Comment philosopher à coups de marteau*. Textos e variantes organizados por Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Trad. de Jean-Claude Hémery. (MT – maximes et traits; RP – la "raison" dans la philosophie; MA – la morale, une anti-nature; DI – divagations d'un "inactuel"; CA – ce que je dois aux anciens). Paris, Éditions Gallimard.

PEARY, Danny. (1989) *Cult movies*. 2 vols. New York, Delta Book.

POWELL, Dillys. (1989) *The golden screen*. London, Pavilion Books.

ROBINSON, D. (1980) *Panorama du cinéma mondial*. Paris, Denöel/Gonthier.

SADOUL, Georges. (1981a) *Dictionnaire des cineastes*. Paris, Éd. Du Seuil.

______. (1981b) *Dictionnaire des films*. Paris, Éd. Du Seuil.

SARTRE, Jean Paul. (1996) *O imaginário*. São Paulo, Ed. Ática.

SIMMEL, Georg. (1983) *Simmel*. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo, Ed. Ática.

SORLIN, P. (1977) *Sociologie du cinéma*. Paris, Aubier.

TARKOVSKI, Andrei. (1990) *Esculpir o tempo*. São Paulo, Ed. Martins Fontes.

VIRILIO, P. (1993) *Guerra e cinema*. São Paulo, Ed. Página Aberta.

VOGEL, Amos. (1974) *Film as a subversive Art*. New York, Randon House.

WEBER, Max. (1979) A 'objetividade' do conhecimento nas Ciências Sociais. In: COHN, G.(org.). *Weber*. Coleção Grandes Cientistas Sociais, nº 13. São Paulo, Ática, p. 79-127.

XAVIER, Ismail. (1984) *O discurso cinematográfico, a opacidade e a transparência*. São Paulo, Paz e Terra.

______. (1988) Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo, Companhia das Letras. p. 367-384.

______ (org.). (1983) *A experiência do cinema.* 1ª edição. Rio de Janeiro, Edições Graal/Embrafilme.

Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, **9**(2): 79-95, outubro de 1997.

ARTIGO

Aluísio de Azevedo e o Japão
uma apreciação crítica

RENATO ORTIZ

RESUMO: Este artigo analisa o livro *O Japão*, de Aluísio de Azevedo, que foi vice-cônsul do Brasil em Yokohama entre 1987 e 1989. Busca inserir as opiniões do autor e o fascínio que ele parece demonstrar pelo Imperador no contexto complexo do processo de japonização que atravessava o Japão no final dos anos 80 do século passado. Imerso num debate que contrapunha modernização e tradição dentro dos parâmetros de um nacionalismo exaltado, busca-se investigar os fundamentos da visão proposta por um autor marcado pela brasilidade e por uma percepção idílica do isolacionismo nipônico, medida de pureza em relação à Europa. Ressalta-se a oscilação entre um olhar que tende a ver o Oriente como um bloco homogêneo, em contraste com o Ocidente, ao mesmo tempo que coloca em relevo a questão nacional que justamente é a afirmação de uma especificidade.

UNITERMOS:
Japão, modernização, nacionalismo, Oriente/Ocidente, Aluísio de Azevedo.

Creio que *O Japão* seja um dos livros menos conhecidos de Aluísio de Azevedo. Eu mesmo só fui encontrá-lo alguns anos atrás quando fazia minhas pesquisas sobre a mundialização da cultura. Consultando uma base de dados francesa deparei-me com uma referência sobre a tese de doutoramento de Luiz Dantas, defendida em Aix-en-Provence em 1980. Há certamente vário motivos que contribuíram para que texto de Azevedo permanecesse na sombra. Os manuscritos jaziam há anos na Academia Brasileira de Letras à espera de que alguém que por eles se interessassem. O livro acabou sendo publicado em 1984, numa edição patrocinada pela Fundação Japão (Dantas, 1984). Retomo este objeto "antigo" na tentativa de entender como um intelectual brasileiro do século passado se abre para o compreensão de uma sociedade distante. Quais são suas dificuldades, seus fascínios, e por que não, seus equívocos. Aluísio de Azevedo permaneceu no Japão entre 1897

Professor do Departamento de Sociologia do IFCH-UNICAMP

e 1899 na função de vice-cônsul em Yokohama. Ele conheceu o país em plena transformação, pois trinta anos haviam se passado desde a Revolução Meiji. O que lhe seduz dentro deste processo profundo de mudanças? O que lhe desgosta? Escritor realista, ele quer escrever um romance "verdadeiro", pretende penetrar o "coração japonês", desvendar seus segredos recônditos. Ele possuía, é claro, uma experiência acumulada pois havia redigido várias obras sobre a "alma brasileira", sua especificidade mestiça. Não seria a viagem uma ocasião de alargar seu horizonte? Captar a singularidade nipônica, exprimi-la na sua autenticidade, compreendê-la com olhos descomprometidos? Esse foi seu objetivo.

A primeira impressão que se tem de *O Japão* é um tanto negativa. O "romance", montado em cinco capítulos, é uma visão panorâmica da história japonesa, estendendo-se do período mitológico às vésperas da Revolução Meiji. O autor tropeça, no entanto, num conjunto de erros. Como se o livro tivesse sido escrito com uma certa desatenção. Cito duas passagens: "[Yoritomo – no século XII] assume o posto de comandante em chefe das armas com o título de Bakufu ou Shogun"; "O Japão havia sido descoberto, acidentalmente, pelos portugueses em 1542; São Francisco Xavier, acompanhado de frades agostinianos, dominicanos e franciscanos, tentara desembarcar em 1549 no porto de Kagoshima". Na primeira citação confunde-se *bakufu*, o governo militar, com um título, o de xogum; na segunda, outra imprecisão: São Francisco Xavier não viajou em companhia dos prelados das ordens rivais, ele veio apenas com os acólitos jesuítas.

Pode-se considerar essas imprecisões como pecados veniais, porém, outras passagens são mais comprometedoras. Por exemplo, o relato da chegada dos americanos, em meados do século XIX, forçando o Japão a se abrir para o comércio exterior. A presença do Comodoro Perry nas proximidades da costa japonesa é um momento de tensão – a qualquer instante um incidente armado poderia explodir. Como Aluísio de Azevedo retrata este acontecimento? "A imponente esquadra bordejou orgulhosa todo o arquipélago, e foi fundear a leste em frente à barra de Yokohama... Passam-se dias. Os americanos já não pedem, exigem, sob pena de começar o bombardeio, a reposta do memorândum que, em nome do governo da República, enviaram por um oficial de patente superior à 'Sua Majestade o Shogum do Japão'. Marcam afinal um prazo de espera, e no dia precisamente em que terminava esse prazo fatal, Yeçada [o imperador] é encontrado morto, estendido de bruços sobre os degraus do seu trono shogunal... Surge então à ribalta da história contemporânea do Japão a já anunciada figura de Ii Kammon no Kami, príncipe de Hikone... Ora, o sucessor de Yeçada, como já disse, era uma criança de doze anos, e o príncipe de Hikone trata logo de assumir a regência do shogunato... sem se preocupar absolutamente com a opinião do Micado, nem com a da nobreza, e ainda menos com a do povo, recebe em audiência privada o próprio Comodoro Perry, que o toma pelo verdadeiro imperador do Japão e firma com ele um tratado, não provisório como queria o outro, mas decisivo e cedendo mais do que

pretendia o americano, pois além de Chimoda em Izo e Hakodate em Yezo, lhe abriu mão também do porto de Nagasaki ao oeste de Kiuciu".

Infelizmente a descrição apresentada é inteiramente infundada, sendo fruto de várias confusões. Quando os americanos aportam no Japão (1854), Ii Kammon – uma espécie de vilão para a historiografia oficial japonesa (foi assassinado alguns anos mais tarde por agentes da corrente nativista) – não era ainda regente, e não poderia, pois, ter participado das negociações entre o *bakufu* e o representante dos Estados Unidos. Ele só assumiu o posto de *tairô* em 1858, após a morte de Yeçada. Neste momento já não se trata mais de negociar com o Comodoro Perry; vários tratados comerciais já tinham sido firmados (com a Inglaterra e a França) e a abertura oficial dos portos era uma questão de pouco tempo (1859). Outra inconsistência do relato: Yeçada faleceu em 1858 e não em 1854. Portanto, a agonia do imperador diante da iminência dramática de uma situação de guerra, e a traição de Ii Kammon, ao assinar um tratado sem o consentimento da corte são eventos fictícios. Para se perceber essas falhas não é necessário ao leitor ser versado em história. Os comentários e as notas de Luiz Dantas são conscienciosos e detalhados, eles nos esclarecem sobre as imprecisões do autor – troca de nomes, confusão de datas, informações insuficientes, acontecimentos fictícios etc. Fica assim um certo dissabor. A recorrência das incorreções não enfraquece a intenção de se escrever um texto "verdadeiro", "realista"?

Tomo ainda uma outra citação. Descrevendo a mitologia xintoísta, Aluísio de Azevedo afirma: "O espelho de Amateras [deusa do sol] transmitido carinhosamente a seus filhos, representa o símbolo da religião shintoísta, à qual não pode o Micado renegar sem com ela renegar também a qualidade divina de sua própria essência. *O shintoísmo é pois no Japão ainda hoje a religião do Estado* [grifo meu]". Consultando as notas do comentarista lemos: "Essa afirmação só é aceitável no interior de uma época histórica precisa. Durante o período Meiji, com efeito, e além dele, até o fim da Segunda Guerra Mundial, o 'shintô' representou um papel oficial de religião de Estado". Outro equívoco do autor? Penso que não, e neste caso, eu diria, passamos do terreno da imprecisão para o da versão. É claro que a afirmação "o xintoísmo é ainda hoje uma religião de Estado" é historicamente incorreta. Mas há razões para que Aluísio de Azevedo considere sua validade. O xintoísmo sempre desfrutou no Japão de uma posição ambígua. A rigor, o próprio termo não existia, sendo cunhado tardiamente para dar conta da pré-história japonesa (época anterior a formação do Estado Yamato)[1]. O nome foi dado ao agregado de cultos mágico-religiosos partilhado pelas comunidades tribais que habitavam o Japão. Na verdade, durante um longo lapso de tempo o xintoísmo é uma prática religiosa secundária. Na época aristocrática (séculos VI ao XII) o budismo, trazido da China juntamente com a escrita, torna-se definitivamente a religião da corte. No período Kamakura (século XII ao XIV), ele ganha em legitimidade ao se expandir, sob formas diversas, entre os samurais (zenbudismo), e as classes populares (como religião de salvação) (cf. Kazuo,

[1] Até o século VI os japoneses não conheciam a escrita. O *Kojiki* (712 D.C.) foi o primeiro livro escrito utilizando os ideogramas chineses. Nele encontram-se relatados os mitos fundamentais do xintoísmo (cf. Reischauer, 1970; Hall, 1990).

1990). O xintoísmo permanece ainda um conjunto heteróclito de crenças periféricas diante do prestígio do neoconfucianismo Tokugawa (1600-1868). Herdeiro do mundo mágico rural, em contraposição à cultura letrada budista e confucionista, ele não produziu escritos nem possuía um clero orgânico e organizado. É apenas no século XIII, após as invasões dos mongóis, que surgem os primeiros textos religiosos. São na verdade falsificações que se pretendem passar por escritos "clássicos", testemunhos de épocas imemoriais (cf. Bary, 1958). Esses livros, tomados como verdadeiros, terão no século XVII uma importância crucial junto à escola do "Aprendizado Nacional". Eles servem de base para a explicitação de toda uma "teoria política" que rejeita a influência estrangeira (chinesa) em favor de uma concepção "autenticamente" nacional. A escola do "Aprendizado Nacional" elabora ainda uma interpretação intelectual consistente, vinculando orgânicamente o xintoísmo à figura do imperador. Contrapondo-o à autoridade do xogum, ela o venera como símbolo da coesão social. Essa ideologia nativista será reativada durante a crise do xogunato no século XIX, e, em 1870, o governo Meiji proclama o xintoísmo religião de Estado. A nova autoridade, moderna e industrializante, encontra assim sua legitimação no pretérito. O ícone do imperador, descendente da divindade Amateras, torna-se o princípio unificador da nação. Por isso Meiji é visto, pelos historiadores tradicionais, como uma restauração e não como uma revolução. Tudo se passa como se o poder imperial, usurpado pela liderança militar do *bakufu*, emergisse à tona séculos depois. Íntegro, imaculado, intacto.

Aluísio de Azevedo não se equivoca. Ele partilha uma ilusão coletiva (elaborada minuciosamente pelo Estado moderno e ensinada piedosamente aos adultos e as crianças – a escola primária tem um papel fundamental no processo de inculcação desta ideologia). É isso que nos permite entender seu fascínio pela figura do imperador. Logo no início do livro, após introduzir o mito de Amateras, ele nos apresenta o fundamento do poder imperial: "Assim, o atual imperador, apesar de sua constituição parlamentar, apesar de seu prosaico uniforme de general de divisão, é nada menos do que descendente direto da formosa deusa do sol e tem com certeza na augusta fibrina centelhas das luzes cambiantes do ilustre diadema seu antepassado, sacrossanta procedência donde lhe deriva indiscutível supremacia sobre todos os seus compatriotas terrestres e logo o direito absoluto de ser obedecido... e adorado como divindade que é e como foram todos seus consubstanciais antepassados". Não há nessas linhas nenhuma ironia. Aceita-se a versão mitológica como razoável. É provável que, para o autor, esse tipo de explicação possuísse uma força de persuasão equivalente a de outras interpretações que conhecia – como a de Sílvio Romero sobre o "atraso brasileiro" e os ventos alíseos, ou de Nina Rodrigues e a subalternidade da raça negra (cf. Romero, 1960; Rodrigues, 1939). As justificativas forjadas pelos intelectuais brasileiros desta época não eram, como as transmitidas pelo *Kojiki*, propriamente mitológicas (no sentido estritamente antropológico), mas suas bases especulativas, o clima e a raça,

eram tão implausíveis como os espíritos dos *kami*. No fundo, todo esse exercício discursivo, de brasileiros e de japoneses, possuía uma finalidade comum: dar conta, de maneira convincente, isto é, ideológica, da questão nacional. Aluísio de Azevedo preza a figura imperial porque ela reforça a totalidade nacional: sua eficácia simbólica, eu diria em termos durkheimianos, gera uma solidariedade mecânica entre os membros de um povo fragmentado pela ameaça estrangeira. Yeçada ganha então uma dimensão desproporcional. Basta reproduzir seu diálogo com o xogum no momento em que a exigência da abertura dos portos se impõe:

> *– É preciso varrê-los! exclamou sinteticamente o Monarca.*
> *– O melhor, insistiu o outro, seria aceitar uma conferência com Perry....*
> *– Isso é um paliativo que a ninguém aproveita!*
> *– Mas que ganha tempo, durante o qual nos prepararíamos para a resistência e para a vitória neste momento implausíveis.*
> *– Não engoliriam semelhante isca!*
> *– Os ocidentais não conhecem absolutamente o mecanismo político do Japão... nem sequer sabem ao certo qual é o verdadeiro chefe de Estado; seria fácil por conseguinte engodá-los durante muito tempo.*
> *– Mas cedendo sempre!*
> *– Cedendo sombras de concessões... Que pode valer um simulacro de tratado, sem a assinatura do Imperador.*
> *– Um tratado? Nunca! É preciso varrê-los! Se o shogun, que é o Comandante das Forças, desobedecendo as minhas ordens, não der quanto antes providências para repelir os bárbaros, eu próprio chamarei às armas os príncipes japoneses e irei em pessoa comandá-los.*

Há algo de melodramático nesta conversa imaginária. Mas não é isso que importa. A assinatura dos tratados desiguais foi de fato um elemento decisivo no enfraquecimento político do xogunato. Entre 1840-1868 o país vive uma crise constante, suas fronteiras sendo ameaçadas pela presença estrangeira. Os russos se apoderam das ilhas Sakalina, próximas de Hokkaido, ao norte de Honshu e Shikoku, os ingleses derrotam os chineses na guerra do ópio (1842-1843), e os americanos, com a conquista do oeste, querem abrir uma rota marítima na direção do Pacífico (cf. Bolitho, 1989). A chegada do Comodoro Perry cristaliza esse conjunto de tensões. Entretanto, em nenhum momento o imperador é parte ativa deste confronto. Seu papel político é inexistente. O governo Tokugawa estava montado numa estrutura que excluía a intervenção da corte (cf. Totman, 1988). A leitura de Aluísio de Azevedo

sugere a existência de um monarca que faz, diz, comanda. Ele admoesta o xogum, exige a retirada dos "bárbaros", se arvora até mesmo em comandante dos exércitos feudais. O entusiasmo é tanto que se chega a imaginá-lo como chefe de uma corrente de opinião. "Foi desse modo que se formou, para logo desenvolver maravilhosamente, o partido popular do Imperador, coisa que até aí nunca tinha existido no movimento político". E em outra passagem: "A nação dividiu-se em dois partidos; um pequeno e tímido, outro enorme e forte; o dos curiosos, dos comodistas ou medrosos, que eram pela admissão dos estrangeiros, e o dos nativistas radicais, que clamavam energicamente a favor da repulsão pelas armas. Este último partido compreendia a nação quase inteira".

O ardor nacionalista faz com que se traduza os acontecimentos de maneira oblíqua. Na verdade, o movimento nativista nunca assumiu um caráter popular. A tradição *kokugaku*, elaborada pela escola do "Aprendizado Nacional" nos séculos anteriores, galvaniza apenas alguns grupos de samurais, geralmente provenientes de estratos sociais mais baixos. Ao afirmar a supremacia do imperador diante do xogum, eles não querem conspirar contra seus senhores, mas apenas corrigir uma situação política que consideram insustentável. As lutas sociais no Japão se inserem dentro do quadro rígido de uma sociedade estamental. A Revolução Meiji é o resultado da mobilização de parte da elite japonesa e não das classes populares, ou de um conjunto de pessoas socialmente desclassificadas. A rigor, a separação entre camponeses e samurais impede qualquer comunicação mais profunda entre eles. As revoltas populares desta época nada tem a ver com a questão nacional. Trata-se de movimentos contra a deterioração da vida, principalmente durante os anos 30 e 40, quando o Japão passa por um período de colheitas difíceis, e a fome se alastra por toda a ilha. A crise política se circunscreve ao universo das elites (cf. Jansen, 1989b). Dentro deste contexto o símbolo do imperador, mas não a sua projeção real, tem um papel relevante. Alguns senhores feudais (das regiões de Satsuma e Choshu) se aproximam da corte e, ao ganhar força, promovem uma guerra civil contra o xogunato. A casa imperial surge assim como base articuladora da luta, mas comandada na prática por grupos insatisfeitos com a família Tokugawa. A nação não se encontra dividida entre "dois partidos" como idealiza Aluísio de Azevedo. O "povo" é excluído deste processo, e a corte não possuía de fato nem exército, nem comando efetivo, embora do ponto de vista ideológico a figura do imperador seja da maior importância. Ela legitima a revolta dando-lhe forma e sentido.

Aluísio de Azevedo participa, portanto, de uma visão elaborada pela historiografia oficial e pela ideologia do sistema imperial. Sua perspectiva associa nação e tradição. Isso não se faz por acaso. Sua estadia no Japão coincide exatamente com o momento em que esta ideologia, embora calcada em premissas anteriores, adquire um grau de coerência e de credibilidade pública [vários autores consideram que isso ocorre em torno de 1890] (cf. Gluck, 1985). Até então, após 1868, tinham sido feitas várias tentativas para

se reformar o aparato produtivo e administrativo estatal e o Japão conheceu um período no qual imperou a voga das idéias ocidentais (é o caso do ideário liberal e das reformas educacionais de inspiração franco-republicanas). No entanto, no final dos anos 80, ocorre um movimento inverso: a japonização (cf. Nogai, 1971). A fase de experimentos se encerra e a afirmação nacional se faz em torno da unidade do imperador e da valorização da tradição. Os intelectuais japoneses fazem então uma releitura de sua história, interpretada agora segundo as conveniências dos problemas que enfrentam. Neste contexto, já não é mais o tema dos tratados desiguais que interessa, mas o choque das civilizações. A temática modernidade x tradição emerge com toda força. Vamos encontrá-la também em Aluísio de Azevedo. Quando se compara, por exemplo, *O Japão* a um outro texto seu, *Japonesas e norte-americanas* (1980). Luiz Dantas, na apresentação do livro, aponta justamente para esse aspecto preocupado com um tipo de leitura nacionalista. Ele adverte o leitor: "*Japonesas e norte-americanas* é uma apologia da mulher oriental, enquanto exemplo de submissão e de virtudes domésticas tradicionais, em oposição à mulher americana, liberada mas já contaminada pelos mesmos vícios que afetam a sociedade masculina. Ora, a argumentação de Aluísio de Azevedo sobre esse debate é vizinha da que utiliza quando discute o problema da modernização do Japão, em contato com a civilização Ocidental (grosso modo, o assunto dos capítulos 3, 4 e 5). Aluísio de Azevedo é um ferrenho defensor do isolacionismo japonês e se deixa voluntariamente convencer pelos argumentos do nacionalismo exaltado" (Dantas, 1984, p. 17). A aproximação proposta é de fato pertinente. Há um paralelismo entre o tradicionalismo moral e a proposta nacionalista. Cito o autor: "Para a norte-americana, o adultério é uma pândega despida de atavios românticos, é nada mais que um prolongamento dos prazeres da mesa e da copa... E tudo isso por que? Tudo isso só porque a norte-americana tem a pretensão de fazer-se igual ao homem e, principiando a copiar-lhe a liberdade do pensamento, acabou por macaquear-lhe também a liberdade dos atos... Pois senhores, com a mulher japonesa, enquanto viver está fechada no anel de ferro da restrita moral em que até hoje viveu... bem longe de querer ser homem, não lhe discute sequer os direitos de superioridade sobre ela, conservando-se perfeitamente satisfeita e feliz no círculo feminil e passivo que lhe traçou a natureza" (Azevedo, 1980, p. 97). Os argumentos falam por si mesmo. A passagem revela uma posição misógina e conservadora. Interessa porém sublinhar que este tipo de argumentação é cada vez mais freqüente entre os intelectuais japoneses. Na época em que Aluísio de Azevedo escreve, o país passa por um processo de modernização que não atinge ainda o âmago da vida cultural. A entrada no século XX radicaliza este movimento, a cultura "ocidental" chocando-se diretamente com os modos tradicionais. A "mulher oriental" é desta forma vista como núcleo de preservação dos costumes ancestrais. Por isso, um escritor como Mishima, escrevendo após a Ocupação (1945-1952), considera que o homem japonês, diante da influência da democracia americana, estaria se "feminizando". Sua

ORTIZ, Renato. Aluísio de Azevedo e o Japão: uma apreciação crítica. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, **9**(2): 79-95, outubro de 1997.

releitura do *Hagakure* (livro do samurai – cuja versão é do século XVIII) procura no passado o alimento espiritual para a superação da crise da modernidade (cf. Mishima, 1987). A ética samurai, masculina e tradicional, funcionaria assim como antídoto à contaminação externa, estranha ao "coração" e ao "gênio" nipônico.

Fica porém uma dúvida. Em que medida *O Japão* se identifica ao pensamento ideológico japonês? Ele representa realmente um "nacionalismo exaltado"? Gostaria de explorar um pouco mais esse aspecto e sugerir, como um autor brasileiro, ao se aproximar de um mundo diferente do seu, dele se aproxima e se distancia. Não pretendo negar a dimensão nacionalista de Aluísio de Azevedo. Ela é explícita. Cabe no entanto entender como ela se articula, e de que forma se diferencia da trajetória intelectual japonesa.

Um primeiro ponto salta aos olhos: a relação com a China. Na história japonesa existe uma preocupação constante com este tema incômodo: seria o Japão o prolongamento do império celestial, ou teria ele uma capacidade de absorção e de reelaboração das influências introduzidas de fora? A pergunta impõe a necessidade de se entender o contraste entre o autóctone e o alienígena. Como o período histórico japonês (isto é, o advento de uma sociedade urbana, de classes, com uma administração centralizada) se faz sob a égide chinesa, a dúvida em relação à existência de um "Ser" japonês coloca-se deste o início. Os historiadores procuram demonstrar que o Japão sempre possuiu uma centralidade própria, sendo portanto capaz de reorientar os valores e as contribuições vindas de outros povos. Foi desta forma que os ideogramas chineses se transformaram no silabário *kana*, e que o budismo se japonizou junto as classes populares. O mesmo pode ser dito em relação ao confucionismo. Ele terá no Japão um destino distinto adaptando-se aos imperativos de uma sociedade guerreira[2]. Para a corrente nativista esta discussão não é meramente acadêmica, ela se reveste de um valor estratégico. A valorização da mitologia *shinto* é uma tentativa de transpor as crenças mágico-religiosas para um plano superior ao budismo e ao confucionismo, ambos considerados como traços alheios as raízes japonesa. A China deixa assim de ser considerada como um modelo, para se transformar em problema, algo a ser evitado. Durante os séculos XVII e XVIII, a polêmica sobre a validade dos textos confucionistas e dos ensinamentos dos sábios chineses tinha uma finalidade clara: desvalorizá-los diante da supremacia da sabedoria endógena. Por isso, a guerra sino-japonesa (1894-1895) tem para os japoneses um certo sabor de revanche. Vencê-la foi uma afirmação inequívoca do destino nacional, uma adeus definitivo ao prestígio milenar chinês (cf. Kenne, 1971).

Nada existe no texto de Aluísio de Azevedo que reedite o confronto entre a China e o Japão. A chegada da civilização chinesa é vista como sendo harmoniosa e promissora. "Ela vem espontaneamente favorecer a ação da corrente civilizadora". Com efeito, o autor tem uma grande admiração pelos inventos e pelas técnicas chinesas. No capítulo primeiro, ele enumera uma longa lista de benefícios que advém do contacto cultural: a escrita, a impren-

[2] Um excelente estudo sobre a transformação do pensamento neoconfucianista durante o período Tokugawa é o de Masao Maruyama (1996).

sa, a bússola, o moinho de pilar arroz, as técnicas de metalurgia, a moeda, o papel, o relógio d'água, as rodas hidráulicas, a tinta nanquim, a seda e a porcelana, as noções de astrologia e o calendário. "Todas essas maravilhas, perfeitas pelos nipons entre o ano 284 e 703 [há um erro nessas datas] da nossa era, só muitos séculos depois foram sabidas e exercidas pela então agreste Europa, onde todavia por tal modo se desenvolveram e apuraram que é agora a cultura ocidental, hoje rematada e extrema, que refluindo, vem civilizar de novo a velha terra do Oriente, de cujo seio abundante Árias nasceu para gerar novas e mais formosas raças". A menção à Europa é sugestiva. Ela possui um duplo significado. Primeiro, Aluísio de Azevedo reconhece o valor das sociedades asiáticas, percebendo como muitas de suas conquistas só bem mais tarde serão conhecidas pelas culturas ocidentais. Ele se afasta assim de uma leitura eurocêntrica da história. Na verdade, qualquer comparação entre o avanço tecnológico do mundo chinês e a evolução material da Europa Medieval é certamente desfavorável para essa última[3]. Apenas uma visão distorcida pode considerar o progresso do mundo ocidental como algo contínuo e ascendente a partir de sua origem greco-romana. Mas há ainda na citação uma outra dimensão que vale a pena realçar. Ao afirmar a originalidade dos povos asiáticos frente a Europa, Aluísio de Azevedo acaba por borrar as diferenças entre a China e o Japão. Os nativistas enfrentavam um dilema, afirmar a identidade japonesa diante da influência estrangeira. O olhar brasileiro é pouco sensível a tais sutilezas. Ele enxerga o oriente em bloco, como se tratasse de uma totalidade coerente e coesa. O contraste Oriente/Ocidente ofusca assim as particularidades existentes entre os povos asiáticas. Para Aluísio de Azevedo, o estrangeiro não é o chinês mas o europeu e o norte-americano. Sua perspectiva mistura um certo romantismo e a crença na existência de um "orientalismo" capaz de impulsionar o pensamento e os costumes numa direção radicalmente diversa do mundo ocidental[4]. O oriente espelha sua alteridade e não se configura, pois, como algo real e concreto, é abstrato e distante, não possui contradições ou conflitos.

Outro aspecto diz respeito ao período Tokugawa. Antes do século XIX o papel do nativismo é puramente teórico. Trata-se de contestar a idéia de uma moralidade atemporal que, em princípio, teria sido codificada para sempre nos textos clássicos chineses. Ao introduzir a história no processo de interpretação dos acontecimentos, a escola do "Aprendizado Nacional" pode revalorizar o elemento especificamente japonês. O centro da polêmica tornase evidentemente o papel do imperador. Os nativistas, olhando para a sociedade chinesa, dizem que aí várias dinastias se sucederam umas as outras, levando o país a desordem e ao caos. O caso do Japão em princípio seria diferente, pois, desde a época Yamato, o japonês teria praticado uma reverência e uma submissão irrestrita a uma única casa dinástica. Toda a discussão se desloca assim para o plano político. Os nativistas recusam a idéia de um "mandato celeste", maneira pela qual o neoconfucionismo legitimava o poder militar. Segundo ele, isso teria ocorrido por causa da imoralidade e dos excessos

[3] Para uma comparação histórica entre a China e a Europa, cf. Fraser (1986).

[4] O fascínio dos intelectuais, artistas e estudiosos ocidentais pelo oriente foi trabalhado por diversos autores. Entre eles aponto Maxime Rodinson (1989) e Edward Saïd (1990).

da corte (os anos anteriores ao século XII), o que se tornou incompatível com os preceitos divinos. A "vontade dos Céus" teria então transferido o poder da corte para o *bakufu*. O pensamento nativista, ao criticar a "teoria do mandato celeste", introduz uma sutil diferença em relação à legitimação do poder. Ele preserva a dicotomia entre o imperador e o xogum, mas inverte o raciocínio anterior: o imperador é a fonte de legitimidade que investe o *bakufu* de poder (o que significa dizer: por motivos outros tal investidura poderia ser retirada). Cabe no entanto sublinhar. Apesar das discrepâncias interpretativas, o nativismo não questiona na prática o domínio Tokugawa. Aceita-se sua existência e seu mando. É só no século XIX que as dúvidas teóricas transformam-se em certezas políticas; surge então uma nova palavra-de-ordem "reverência ao imperador e expulsão dos bárbaros". Um autor da época procurando compreender este momento de crise diz o seguinte: "[Com Hideyoshi e Ieyasu – xoguns que derrotaram as forças medievais – houve a unificação do país] Então toda a terra e toda a população ficou sob um controle único, e assim todos, ao obedecer o comando do xogunato, pagavam respeito à benevolência da corte celeste. A paz reinou suprema sobre a nação. Porém, por causa desta paz prolongada apareceram os sinais de fraqueza e de preguiça: os senhores feudais tornaram-se descuidados, não fazem mais provisões para os tempos de necessidade, pessoas desleixadas são deixadas sem punição, bárbaros estrangeiros esperam em nossas costas por uma oportunidade qualquer. Por isso todas as pessoas, das classes alta e baixa, preocupam-se apenas consigo mesmo, com o ganho egoísta, sem se preocupar com a segurança da nação. Essa não é a maneira de se preservar a política nacional. Quando um grande homem assume a liderança ele não se preocupa com a inatividade do povo. Líderes medíocres pensam apenas numa paz fácil e receiam o imobilismo do povo" (Seishisai, 1958, p. 87-88). Retenho da passagem não tanto a parte relativa ao exorcismo da ameaça estrangeira (no caso ocidental), mas a crítica que se faz a sociedade Tokugawa. O raciocínio do autor é claro: a ordem social é uma manifestação da vontade "benevolente da corte celeste", ou seja, do imperador. Cabe, porém, ao xogum administrá-la. No início, a pacificação do país é benéfica para todos. Surge entretanto nos últimos anos do domínio Tokugawa um conjunto de problemas. A moralidade dos homens, dirigentes e dirigidos, degrada-se. A longa paz é ameaçada pela mediocridade das autoridades, pela preguiça da população, pela ganância do ganho fácil. É claro que esta explicação de cunho moral é insuficiente. Não obstante, ela revela o profundo mal-estar que se alastra na sociedade japonesa. A estabilidade social e política que havia imperado durante dois séculos dava agora sinais de cansaço (cf. Nakane, 1991). Nas cidades, uma classe de comerciantes enriquecidos tinha cada vez mais proeminência nos negócios e junto as autoridades. O empobrecimento dos samurais os tornava mais vulneráveis à lógica da usura, levando-os a uma maior dependência dos credores "burgueses". A clássica divisão estamental – samurai, camponês, artesão, comerciante – preconizada pelos preceitos religiosos, começava a se tornar anacrônica.

Surge ainda no campo uma indústria rural produzindo alimentos e tecidos para o mercado, e não mais como se fazia tradicionalmente, privilegiando-se o cultivo do arroz, até então, símbolo de prestígio e moeda principal da Era Tokugawa. A monetarização da economia avança. Essas mudanças aceleram as contradições sociais. O exercício da autoridade política torna-se problemático e a fragmentação do poder leva os senhores feudais a priorizarem seus interesses próprios, escapando ao controle centralizador do xogunato. Por isso o início do século XIX vê nascer uma série de políticas conservadoras que buscam no passado sua inspiração (cf. Jansen, 1989a). Como na citação mencionada, critica-se o afastamento dos cânones da tradição e prega-se o retorno ao ascetismo dos tempos antigos, uma espécie de consolo moral contra as adversidades do presente.

Ora, a visão de Aluísio de Azevedo é inteiramente outra. Ele acredita que o isolamento do Japão, do fechamento dos portos (1625) à chegada dos americanos, teria preservado na íntegra a organização social Tokugawa. Sem mudanças ou contradições. A expulsão dos pregadores católicos e a redução do comércio com o mundo ocidental, com o confinamento dos navios holandeses numa pequena ilha ao largo do porto de Nagasaki, teriam definitivamente eliminado as más influências exógenas. Cito o autor: “Durante esse largo período de bem-aventurança, as várias tentativas de quebrar o isolamento japonês, empreendidas pelos ingleses, pelos espanhóis e pelos russos, abortaram completamente. A disposição geográfica do terreno e as especiais condições metereológicas do clima e da latitude eram vigilantes cúmplices do Tokugawa no seu apertado código das ‘Cem Leis’; eram a melhor garantia da estreita reclusão em que desejavam viver os donos do país, caprichoso arquipélago armado com mais de três mil e oitocentas ilhas perigosas, de costas escudadas por tufões e ciclones infernais. Qual seria o louco aventureiro que entestasse contra tais sinistros para ir lá dentro, em terra firme, dar talvez, por entre homens, com ainda mais duros rochedos e mais ferozes tempestades”? Os acidentes geográficos teriam tido assim um papel determinante neste processo. O clássico argumento geoclimático, senso comum da intelectualidade do século passado, surge como subterfúgio explicativo da especificidade da japonesa. Separada do mundo, ela pode florescer sem nenhuma interferência, desabrochando-se em toda sua plenitude.

Mas que sociedade é essa? Aquela descrita como estando debilitada pela mediocridade dos governantes, permeada pela preguiça e pela ganâncias dos homens? Pelo contrário: “O governo feudal dos daimos era contido pelas sábias e humanas leis de Ieiás... Uma alçada, de imediata confiança do Governo Central, composta de cinco membros e disponde de duzentos agentes de tradicional integridade, tinha a seu cargo a fiscalização da gerência dos principados, e, uma vez por ano, passava em revista todos os oitenta e quatro distritos do Império, recolhendo, uma por uma, as queixas e reclamações do povo”. E logo em seguida: “O organismo político do Estado, como a própria economia do povo achavam-se na mais sinérgica integridade de equilíbrio e

ORTIZ, Renato. Aluísio de Azevedo e o Japão: uma apreciação crítica. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, **9**(2): 79-95, outubro de 1997.

força; nele se não acusava nenhum dos vírus que na Europa perturbaram e destruíram o sistema congênere; não havia questão religiosa; não haviam rivalidades dinásticas em luta, nem reivindicações filosóficas e populares contra o direito divino do Trono ou contra a autonomia civil e militar do Shogum...; a vida era fácil e simples, o país abundante; o clima em geral benigno, os patrões afáveis, o caráter do povo risonho e doce". E para completar este retrato idílico: "O povo pelo seu lado tinha tudo o que lhe desejava o coração ainda simples. As relações sociais e as regalias públicas eram, como as relações e as regalias dos poderes constituídos, metodicamente e pontualmente exercidas e observadas. Enfim – a nação era feliz". Portanto: um mundo harmônico e justo. Sinergicamente as classes sociais, nos seus devidos lugares, trabalhavam para o contentamento do todo, as "sábias" leis neoconfucionistas. Dentro desta perspectiva, o equilíbrio da ordem só poderia ser rompido por alguma força externa. A abertura dos portos seria apenas o prenúncio de um desastre maior: a capitulação diante do mundo ocidental. Aluísio de Azevedo não partilha o otimismo dos dirigentes japoneses. Escrevendo em uma época na qual os esforços de modernização não tinham ainda dado os seus frutos, ele desconfia do destino de um país asiático recém-saído de seu despertar "oriental". Entre a modernidade incerta e a tradição milenar ele não hesita, seu exotismo romântico elege o passado como lugar utópico.

Oriente/Ocidente, tradição/modernidade são pares de oposição presentes ao longo de todo *O Japão*. Mas em que medida eles expressariam um "nacionalismo exaltado"? Retomo esta expressão mencionada numa passagem anterior. Ela não é utilizada apenas pelo comentarista do livro, vamos reencontrá-la em boa parte da literatura que se ocupa da história japonesa. A partir de 1920, a ascensão do militarismo impulsiona o império japonês para uma esfera de dominação territorial cada vez mais abrangente. Entre 1931e 1945 uma parte considerável do Pacífico está nas mãos do poder nipônico (cf. Reischauer, 1970). Da Birmânia ao sul da China, das ilhas Neerlandesas aos Aleutas, os interesses militares e econômicos se impõem. É somente com a derrota na Segunda Guerra Mundial que o sonho da conquista se dilui. Não se pode ainda esquecer que no final do século XIX e no início do XX o Japão já ensaiava alguns passos na direção do imperialismo (guerra com a Rússia – 1904-1905). O incentivo dado à indústria bélica foi certamente uma das maneiras encontradas para se modernizar o país. Os economistas são unânimes em dizer que a fabricação de armamentos cumpre uma dupla função: militar e de catalisador da indústria pesada (Allen, 1980). Por outro lado, a busca de novos mercados, seja como fornecedores de matéria-prima, seja como consumidores de produtos fabricados no Japão, estava na base da política expansionista. Existiam ainda motivações de natureza política. O fim da sociedade feudal desestruturou a vida de um contingente grande de samurais; um grupo de guerreiros profissionais se viu assim marginalizado, despossuído de suas regalias hereditárias. Isso foi uma fonte permanente de afrontamentos ameaçando a estabilidade do governo Meiji [por exemplo, a revolta de Satzuma

– 1877]. A guerra foi uma das soluções encontradas para canalizar esse descontentamento latente.

Resta saber como interpretar esses fatos e articulá-los ao momento em que Aluísio de Azevedo escreve. Um primeiro aspecto se liga à própria literatura que se ocupa do assunto. Haveria uma linha de continuidade entre a "Escola do Aprendizado Nacional", o nativismo do início do século XIX, as invasões durante o período Meiji e o militarismo pós-Primeira Guerra Mundial? Essa maneira de ver as coisas, comum entre vários autores anglo-saxônicos, a meu ver postula uma grau de necessidade histórica que na verdade é convincente apenas quando dela fazemos uma leitura *a posteriori*. Como se existisse uma teleologia nacional independente da ação dos homens e dos conflitos políticos. Há ainda neste tipo de interpretação um outro inconveniente. Deixa-se justamente de entender o contraponto em relação ao qual o nacionalismo japonês se consituiu, ou seja, o imperialismo das potências ocidentais. A idéia de "nacionalismo exacerbado" pode ser então criticada, como se não existisse uma contrapartida em relação à qual ela se manifestasse. Não se trata de defender a ideologia nacionalista – e ela tem profundas implicações no caso do Japão, inclusive junto a literatura *nihonjinron* atual[5] –, mas de situar melhor o problema que nos concerne. Sobretudo porque Aluísio de Azevedo escreve após a ocupação da Coréia e a guerra sino-japonesa. Mas seria possível derivar desses fatos o futuro militarista do Japão?

Na verdade *O Japão* situa-se deliberadamente no passado. O livro termina alguns anos antes da Revolução Meiji com a incorporação dos japoneses à esfera ocidental. O embate entre Oriente/Ocidente é portanto permeado por um outro dilema: a questão nacional. Esta é uma preocupação que Aluísio de Azevedo traz de sua reflexão sobre o Brasil. O problema é análogo. Evitar a imitação ("macaqueação") dos costumes estrangeiros e afirmar a especificidade de um "povo". Com uma diferença, porém: o Brasil contava apenas com um futuro incerto. Povo "sem tradição", ou melhor, com um passado que desencanta as elites brasileiras, ele somente ultrapassaria suas limitações no momento em que uma nova amálgama das raças produzisse um tipo mestiço capaz de suplantar os atavismos anteriores. Em relação à incerteza brasileira o Japão surge assim como um contraponto promissor. Composto de uma unidade racial – resultado de "uma lenta e surda elaboração homogênica da raça até conseguir fixar o seu tipo" –, isolado dos contactos externos, ele seria ainda dotado de uma tradição ancestral. A questão nacional se identifica, assim, à reafirmação dos costumes e ao combate as forças exógenas.

A discussão desemboca, portanto, no tema do imperialismo. Assunto indigesto para grande parte da literatura anglo-saxônica que inevitavelmente toma partido das grandes potências [conivência que se faz de forma aberta ou mitigada, como os escritos de Reischauer, embaixador dos Estados Unidos no Japão durante muitos anos]. Entretanto, é justamente no século XIX que os interesses das potências ocidentais (Inglaterra, Estados Unidos, França) se reorientam no continente asiático. Até então, apesar da expansão do capitalis-

[5] A literatura *nihonjinron* é centrada no discurso ideológico da identidade nacional. Ela procura a todo custo definir o "Ser" japonês como algo singular, radicalmente distinto do mundo asiático e ocidental (cf. Dale, 1995; Akamatsu, 1993).

mo comercial uma parte substantiva do mundo asiático ainda se encontrava fora do *world-system*. A China imperial continuava sendo um território fechado sobre si mesmo, e o Japão, no seu isolamento, restringia os contactos com as metrópoles coloniais. Jean Chesnaux afirma que entre 1820 e1830 as relações entre o Ocidente e o Oriente atingem um nível nitidamente mais baixo do que nos séculos anteriores. No plano comercial há um retrocesso, pois na China as missões inglesas fracassam, e na Indochina a Companhia das Índias Orientais tem pouco êxito em seus empreendimentos (cf. Chesnaux, 1976). Durante o XIX a política expansionista ocidental é, no entanto, redefinida. Impulsionada pela Revolução Industrial, num primeiro momento ela toma a forma do *laissez-faire*, para depois se transformar em imperialismo, isto é, num tipo de dominação cujos objetivos centrais (econômicos e financeiros) deixam de ser propriamente coloniais. Pode-se dizer que até meados do século o Japão, graças à sua posição periférica, conseguiu permanecer fora da órbita das ambições ocidentais. Isso torna-se impossível a partir de 1840. Com a expansão do "sistema mundial", a colisão de visões de mundo é inevitável. A periferia tinha necessariamente de ser incluída no conjunto das trocas mundiais. A assinatura dos "tratados desiguais" foi apenas o início deste processo de integração subalterna.

Aluísio de Azevedo tem consciência do momento em que vive. Conhecedor do meio diplomático, ele está familiarizado com as versões que os representantes das diversas embaixadas estrangeiras alimentam sobre o Japão. Neste sentido, uma passagem de seu texto é esclarecedora: "Bem sei que os europeus e norte-americanos, naturalmente por decoro, não contam deste modo nos seus livros sobre o Japão os fatos que aqui vou narrando, dizem todos os autores, pelo menos os meus conhecidos, que a revolução existia em estado latente no Império Japonês e que a chegada do Comodoro Perry nada mais fizera do que precipitar-lhe os efeitos. É preciso muita má fé, ou não ter sequer cheirado as crônicas japonesas, para sustentar tamanha falsidade histórica! Nem sei como não afirmam logo que o pobre Japão se achava em viva guerra de extermínio e que eles americanos, lá foram impelidos pelos próprios sentimentos de humanidade". Sabemos que a interpretação de Aluísio de Azevedo é incompleta. Fica clara, porém, em sua proposta de escrever um livro "verdadeiro", a preocupação de se narrar a história de um outro ponto de vista. Mesmo levando em consideração os pontos frágeis de sua fabulação romanesca, permanece um elemento de clarividência e de crítica que não pode ser minimizado. Para Aluísio de Azevedo o universalismo ocidental não é necessariamente benéfico, ele traz em suas entranhas os germes da dominação. Por isso ele considera incompreensível "que essa gente civilizada não tivesse um pouco de consciência ou de escrúpulo em urdir o mal que estava a tramar contra a paz e os direitos desse pobre povo, a quem pediam pazes em nome da filantropia e do amor universal". Para logo acrescentar: "Positivamente tinham os japoneses razão em chamar-lhes bárbaros". Dentro desta perspectiva, a palavra de ordem – "reverenciar o imperador e expulsar os

bárbaros" – não deve ser vista como uma simples manifestação de um espírito exacerbado. Pelo contrário, trata-se da expressão "do sábio instinto de uma raça que defende a sua hegemonia, a sua originalidade, o seu caráter nacional".

O Japão não é um livro de viagens. Nele o autor não se preocupa em relatar suas experiências cotidianas. Não há nenhuma referência ao momento atual, ao tempo das transformações impostas pela Revolução Meiji. Aluísio de Azevedo parece deliberadamente evitar este período de transição marcado pelas contradições de uma modernidade emergente. Seu olhar está comprometido com uma visão orientalista na qual o "exotismo", o "diverso", o "longínquo" são elementos marcantes. Não se trata apenas de uma inclinação japonista, tendência artística em vigor no final do século XIX – Madame Butterfly de Pucini, decoração de interiores *fin de siécle*, impressionismo francês. Aluísio de Azevedo faz parte de toda uma gama de autores ocidentais que, desde o Romantismo, percebiam a Ásia e o mundo Árabe como uma espécie de redenção em relação ao Ocidente. O "estranho", o "diferente" são esperanças utópicas que contrastam com o universo insensível e anônimo do industrialismo. O passado é neste sentido fonte de ensinamento, um lenitivo, uma relíquia espiritual capaz de encantar a petrificação dos sentimentos. No entanto, Aluíso de Azevedo não é apenas um intelectual ocidental. Sua brasilidade o leva numa direção diversa dos escritores franceses, ingleses ou norte-americanos. A questão nacional é a expressão deste afastamento. Se por um lado o orientalismo o aproxima da tradição européia, por outro, os conflitos de um mundo dividido em nações, o distancia da metrópole, do estrangeiro – agora já não mais compreendido com os olhos embargados pelo exotismo. O Japão é certamente um país "estranho", sua história revela o radicalmente outro. No entanto, sua posição subalterna na ordem mundial é semelhante à de um Brasil que o autor conhece tão bem. A noção de estrangeiro/distante é, portanto, ambígua em *O Japão*. Ora ela se identifica às raízes tradicionais ancestrais, ora aos invasores ocidentais. No primeiro caso predomina uma inclinação romântica, no segundo, os fatores políticos. Aluísio de Azevedo transita entre esses dois pólos, e talvez, sem perceber, encontre espaço para afirmar sua singularidade. Sua imaginação romanesca apreende e distorce, aumenta e reduz, enfocando um objeto longínquo com as lentes de sua territorialidade nacional.

Recebido para publicação em maio/1997

ORTIZ, Renato. Aluísio de Azevedo e o Japão: uma apreciação crítica. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, **9**(2): 79-95, outubro de 1997.

ORTIZ, Renato. Aluísio de Azevedo and Japan: a critical appreciation.**Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, **9**(2): 79-95, october 1997.

UNITERMS:
Japan,
modernization,
nationalism,
Orient/Occident,
Aluísio de Azevedo.

ABSTRACT: The article analyses the book *Japan* by Aluísio de Azevedo, who was Brazil's vice-consul in Yokohama, between 1887 and 1889. It tries to insert the author's opinions and the fascination he seems to have for the Emperor in the complex context of japonization-process which ran throughout Japan at the end of the 80ies of the last century. Talking into account that the country of that time is immersed in a debate which opposes modernization to tradition inside the parameters of an exalted nationalism, the aim here is to investigate the fundaments of a perspective suggested by an author characterized by his brasility and by an idyllic perception of Japanese isolationism, a measure of purity in relation to Europe. The analysis emphasizes the oscillation between a look which tends to see the Orient as a homogeneous block contrasting with the Occident as well as the national question, which precisely is the assertion of a specificity.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AKAMATSU, Paul. (1993) Histoire et nihonjinron. In: COBBI, J. (org.). *Pratiques et representations sociales des japonais*. Paris, Harmattan.

ALLEN, G.C. (1980) *Breve historia economica del Japon moderno*. Madrid, Technos.

AZEVEDO, Aluísio de. (1980) Japonesas e norte-americanas. In: DIMAS, Antonio. *Aluísio de Azevedo: literatura comparada*. São Paulo, Abril.

______. (1984) *O Japão*. São Paulo, Roswitha Kempf.

BARY, Wm. Theodore de & TSUNODA, Ryusaku (eds.). (1958) *Sources of Japanese tradition*. New York, Columbia University Press.

BEASLEY, W. G. (1989) The foreign threat and the opening of the ports. In: *The Cambridge history of Japan: the nineteenth century*. Vol. 5. Cambridge, Cambridge University Press.

BOLITHO, Harold. (1989) The tempo crisis. In: ______. *The Cambridge history of Japan: the nineteenth century*. Vol. 5. Cambridge, Cambridge University Press.

CHESNAUX, J. (1976) *A Ásia Oriental nos séculos XIX e XX*. São Paulo, Pioneira.

DALE, Peter. (1995) *The myth of Japanese uniqueness*. London, Routledge.

DANTAS, Luiz. (1984) Apresentação e comentários. In: AZEVEDO, Aluísio. *O Japão*. São Paulo, Roswitha Kempf.

FRASER, J. T. (ed.). (1986) *Time, science and society in China*. Amherst, The University of Massachusetts Press.

GLUCK, Carol. (1985) *Japan's modern myths: ideology in the late Meiji period*. Princeton, Princeton University Press.

HALL, J.W. (1990) *Japan: from prehistory to modern times*. London, Charles Tuttle.

JANSEN, Marius. (1989a) Japan in early nineteenth century. In: BOLITHO, Harold. *The Cambridge history of Japan: the nineteenth century.* Vol. 5. Cambridge, Cambridge University Press.

______. (1989b) The Meiji Restoration. In: BOLITHO, Harold. *The Cambridge history of Japan: the nineteenth century*. Vol. 5. Cambridge, Cambridge University Press.

KAZUO, Osumi. (1990) Budism in the Kamakura Period. In: BOLITHO, Harold. *The Cambridge history of Japan: medieval Japan*. Vol. 3. Cambridge, Cambridge University Press.

KENNE, Donald. (1971) The Sino-Japanese war of 1894-95 and its cultural effects in Japan. In: SHIVELY, D. (ed.). *Tradition and modernization in Japanese culture*. New Jersey, Princeton University Press.

MARUYAMA, Masao. (1996) *Essais sur l'histoire de la pensée politique au Japon*. Paris, PUF.

MISHIMA, Yukio. (1987) *O Hagakure: ética dos samurais e o Japão moderno.* Rio de Janeiro, Rocco.

NAKANE, C. & SHINZABURÔ, O. (eds.). (1991) *Tokugawa Japan*. Tokyo, University of Tokyo Press.

NOGAI, Michio. (1971) Westernization and Japanization: the early Meiji transformation of education. In: SHIVELY, D.H. (ed.) *Tradition and modernization in Japanese culture.* Princeton, Princeton University Press.

REISCHAUER, E.O. (1970) *Histoire du Japon et des japonais.* Paris, Seuil.

RODINSON, Maxime. (1989) *La fascination de l'Islam*. Paris, La Découverte.

RODRIGUES, Nina. (1939) *Collectividades anormaes*. Coletânea de artigos publicados nas décadas e 80 e 90 do século passado. Rio Janeiro, Civilização Brasileira.

ROMERO, Sílvio. (1960) *História da literatura brasileira.* Tomo 1. 1ª edição 1888. Rio de Janeiro, José Olympio.

SAÏD, Edward. (1990) *Orientalismo*. São Paulo, Companhia das Letras.

SEISHISAI, Aizawa. (1958) 1782-1863. In: BARY, Wm. Theodore de (ed.) & TSUNODA, Ryusaku. *Sources of Japanese tradition*. Vol. 2. New York, Columbia University Press.

SHIVELY, D.H. (1990) The Japanization of Middle Meiji. In ______ (ed.). *Tradition and modernization in Japanese culture*. Princeton, Princeton University Press.

TOTMAN, Conrad. (1988) *Politics in the Tokugawa Bakufu*. Berkeley, University of California Press.

Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, **9**(2): 97-123, outubro de 1997.

ARTIGO

Trabalho e classes sociais

FERNANDO HADDAD

RESUMO: Exposição, discussão e refutação das principais tentativas de atualizar a teoria marxista de classes e posterior reavaliação dessa teoria à luz da transformação da ciência em fator de produção e da possível perda de centralidade do trabalho no processo produtivo, tendo por base as interpretações lógicas da obra de Marx feitas por Ruy Fausto.

UNITERMOS:
classes sociais, trabalho, ciência, marxismo.

Creio que uma estratégia teórica razoável para enfrentar o persistente problema da conceituação da categoria trabalho e das transformações do processo de trabalho nas sociedades contemporâneas seja passar em revista algumas das principais teses que, de um século para cá (desde a publicação do Livro III de *O capital*) esforçam-se por compreender a estrutura de classes das sociedades contemporâneas: da sociologia alemã do começo do século aos recentes estudos do marxismo analítico, passando pelo austro-marxismo, pelo pensamento francês da década de 60, pelos trabalhos dos teóricos anglofônicos, pela produção leste-européia etc. Afinal, mal ou bem, todas essas teses sobre classes sociais, defendidas com brilho pelos principais sociólogos do século, encontram seu fundamento último no acompanhamento da evolução dos processos de trabalho, ou mais propriamente, na forma como a sociedade se reproduz do ponto de vista material.

Contra isso, pode-se argumentar que o fato de que nenhuma dessas teses tornou-se hegemônica, a ponto de gozar do prestígio que a teoria de classes marxista conheceu, indica que as visíveis deficiências desta última no que diz respeito à explicação da dinâmica do capitalismo recente possam ser insuperáveis a partir de um ponto de vista centrado no conceito de classe social. É bem verdade que os progressos no campo de estudo das classes não são, de

Professor do Departamento de Ciência Política da FFLCH-USP

maneira nenhuma, negligenciáveis. Conceitos como os de "nova classe média" (Lederer), "setor terciário ou de serviços" (Clark), "sociedade pós-industrial" (Bell) etc. são referências obrigatórias para o estudioso que ousar entrar para o debate, ainda que para rejeitá-los. Mas é igualmente certo que as divergências entre os teóricos são apreciáveis, desencorajando aquele que pretenda apresentar uma nova alternativa para o problema. Contudo, na ciência como na vida, os obstáculos são tão mais atraentes quanto maior a dificuldade em transpô-los.

Preliminarmente, convém esclarecer que considero o assunto "classe social" um objeto próprio da economia política (e secundariamente da sociologia ou da ciência política). Diga-se, antes de mais nada, que esse era também o entendimento de Marx. Com efeito, rigorosamente falando, o conceito de classe social em sentido pleno é definido, dentro do discurso de Marx, pelas relações de distribuição que são expressão *imediata* das relações de produção. Isto significa que quando Marx se refere às três grandes classes, a dos trabalhadores assalariados, a dos capitalistas e a dos proprietários fundiários, não está ele querendo dizer que existam outras "pequenas camadas" dignas do nome "classe". Embora Marx use esta denominação para se referir a outros grupos distintos dos "três grandes", tudo leva a crer que, do ponto de vista da dinâmica do sistema, a ele só interessava estudar as tendências relativas ao comportamento daqueles grupos imediatamente ligados ao processo de reprodução material da sociedade. De resto, esta é a única posição compatível com um materialismo histórico fundado no paradigma da produção. Esse é o motivo pelo qual Marx, por exemplo, apesar de prever (como veremos) o aumento numérico relativo dos serviçais domésticos ou dos funcionários de Estado, não lhes dedica atenção especial. Se a palavra "grande" da expressão "grandes classes" dissesse respeito ao aspecto numérico da questão, este grupo, decerto maior do que o grupo dos capitalistas ou proprietários fundiários, mereceria uma maior consideração.

Dito isso, podemos iniciar nossa análise pela teoria marxista clássica das classes, sem perder de vista, obviamente, a contribuição dos estudiosos que se debruçaram sobre o assunto. Deixando de lado a caracterização e distinção da classe dos capitalistas e dos proprietários fundiários, questões menos problemáticas, comecemos pelo que nos interessa imediatamente: o conceito de "classe dos trabalhadores assalariados". No que segue contaremos com o apoio dos estudos de Ruy Fausto, particularmente o ensaio "Sobre as Classes", publicado em *Marx: lógica e política*, Tomo II. Fausto propõe duas questões sobre o tema, às quais acrescento uma terceira. A primeira questão remete ao problema de saber até que limite um trabalhador qualificado pertence à classe dos trabalhadores assalariados. A segunda questão consiste em saber se este conceito de trabalhadores assalariados compreende tanto os trabalhadores improdutivos, interiores e exteriores à produção, quanto os trabalhadores produtivos. A terceira questão consiste em pesquisar até que ponto o proletário despossuído dos meios de produção, do ponto de vista da

sua atividade ou inatividade, ou seja, do seu emprego ou desemprego, mantém sua condição de trabalhador. A partir das respostas a estas três perguntas coloca-se o problema, que é o que particularmente nos interessa, sobre as tendências do sistema no que se refere à estrutura de classes.

Passemos à primeira questão, talvez a mais espinhosa e à qual daremos, por enquanto, apenas uma resposta preliminar: a questão da qualificação. Até que ponto um nível superior de salário ou algum tipo de poder numa organização capitalista são atributos incompatíveis com a condição de membro da classe dos trabalhadores assalariados? Fausto, inspirado na lógica hegeliana, ensina que as situações possíveis podem ser representadas por três níveis que correspondem aos conceitos de *identidade*, de *diferença* e de *contradição*. “No primeiro nível, ensina Fausto, diríamos ‘o trabalhador assalariado é o possuidor da força de trabalho simples’; ou ‘o trabalhador assalariado é pura e simplesmente subordinado à autoridade do capitalista’; ou ‘o trabalhador assalariado recebe um salário que permite a conservação do indivíduo que trabalha na sua condição normal de vida’. Nos três casos, o predicado corresponde ao sujeito, temos juízo de inerência. Num segundo nível, continua Fausto, não é mais a identidade que é posta, mas a *diferença*. Diríamos: ‘o trabalhador assalariado é o trabalhador qualificado’; ou ‘o trabalhador assalariado está submetido ao capitalista, mas, por sua vez, submete em tal ou qual grau (intensivo ou extensivo) outros trabalhadores assalariados’; ou ‘o trabalhador assalariado recebe um salário (bem) superior ao necessário à conservação e reprodução do indivíduo enquanto trabalhador assalariado’. Nesse caso, o sujeito está pressuposto, só o predicado está posto. O juízo é de reflexão, mas não há contradição, só diferença, contrariedade se se quiser entre sujeito e predicado. No terceiro caso, conclui Fausto, temos um enunciado que corresponde a um juízo do devir (embora não exprima um devir efetivo). Não só o sujeito é pressuposto e o predicado posto, mas o segundo *contradiz* o primeiro: ‘o trabalhador assalariado o *manager*’ ” (cf. Fausto, 1987, p. 228 ss). Essa passagem do ensaio de Fausto ajuda a evitar muita confusão conceitual. Repare-se que, num primeiro momento ela distingue trabalho simples de trabalho qualificado não gerencial. Num segundo momento, entre trabalho (qualificado ou não) e gerência (*management*).

Subjacente ao problema da diferença (e não contradição) entre trabalho simples e trabalho qualificado está a questão, que consumiu muito tinta, da redução, operada pela teoria marxista do valor, deste àquele. Com efeito, Marx estabelece que o trabalho qualificado não é senão uma potência do trabalho simples, acrescentando que, na grande indústria capitalista mecanizada, ao contrário da manufatura, há uma tendência a reduzir e igualar todos os tipos de trabalho a um mesmo nível. Esse raciocínio (que Marx compartilha com Ure e Proudhon contra Smith e Babbage) dividiu os estudiosos. Por um lado, houve quem (por exemplo, Dahrendorf) questionasse a tendência à homogeneização da classe trabalhadora, propondo, justamente, o movimento inverso: o de diferenciação progressiva e conseqüente decompo-

sição do trabalho. Por outro lado, houve quem (por exemplo, Braverman, baseando-se nos estudos empíricos de James Bright) defendesse a tendência originalmente proposta por Marx.

Contudo, tenho para mim que o problema da redução do trabalho qualificado ao trabalho simples não passa pela questão objetiva da tendência à desqualificação ou não da força de trabalho (que não deixa de ser interessante), mas diz respeito, mais propriamente, à questão do caráter da reprodutibilidade da força de trabalho, seja qual for a sua utilização. A força de trabalho, qualificada ou não, reproduz-se, sob o capitalismo, de uma maneira totalmente distinta do virtuose medieval. A pessoalidade cede lugar à impessoalidade. Essa verdadeira anonimização do processo de reprodução da força de trabalho (independente da qualificação) operada pelo capitalismo expressa-se, com uma clareza absoluta, na placa de "procura-se..." exposta nas fachadas das empresas ou nos classificados de jornal. Por raro que seja o profissional procurado, o próprio mercado de trabalho, em condições normais, cuida de produzi-lo sem a interferência do capitalista que, em geral, só tratará de treiná-lo para conformá-lo às peculiaridades da sua organização. Essa tendência de anonimização só se modifica quando a Ciência passa à condição de fator de produção e fundamento da riqueza, tema que abordaremos oportunamente; neste caso, como veremos, já se ultrapassa o debate sobre qualificação do trabalho porque se ultrapassa, no fundo, o próprio conceito de trabalho. Aqui, não se trata da mera negação da forma, mas da negação da própria essência do modo capitalista. É esta negação da essência que, como se estudará, fundamenta todas as negações da forma aparentemente adequada ao sistema ou, se se quiser, faz da forma negada a forma adequada ao modo de produção capitalista.

Deixando de lado, por ora, esta problemática, passemos adiante. Quanto ao problema da contradição (e não simples diferença) entre trabalho e gerência, as divergências entre os teóricos não são menores. Essas divergências derivam do caráter contraditório do trabalho diretivo do gerente. Por um lado, o gerente é um trabalhador assalariado. Enquanto tal, sua remuneração deve ser o salário de mercado pago por um certo tipo de trabalho qualificado. Mas, por outro lado, no que se refere às funções que o gerente desempenha, tem-se que o seu trabalho é um tipo de trabalho ligado à exploração. Este trabalho de comando, na medida em que resulta da forma específica da produção capitalista, produz valor e, por conseguinte, mais-valia, mas, ao mesmo tempo, está ligado à função de apropriar-se do trabalho alheio. Há contradição, portanto, tanto em relação ao trabalhador quando em relação ao capitalista. Os gerentes pertencem a uma categoria que está fora das grandes classes, mas está próxima da classe dos proprietários do capital. Sua existência, contudo, pressupõe a separação entre propriedade e função do capital, o que de certa forma neutraliza a classe dos capitalistas. Marx e os marxistas supuseram que esta condição prenunciava um período de transição para fora da ordem capitalista. Outros teóricos (Burnham, Dahrendorf, Galbraith, etc.) preferiram acreditar que a camada dos gerentes já representava a classe dominante de uma ordem pós-

capitalista. Não obstante, a separação de função e propriedade do capital revelou-se tão-somente a forma “mais adequada” que potencializa o processo da sua reprodução ampliada.

Quanto à segunda questão, sobre a abrangência do conceito de trabalhadores assalariados relativamente à produtividade ou improdutividade do trabalho executado, há, primeiramente, que se fazer uma distinção entre trabalhadores improdutivos exteriores à produção e trabalhadores improdutivos que se situam no interior do processo global de produção. No primeiro caso, o trabalhador vende sua força de trabalho em troca de um “salário”, mas não a vende ao capital. Deste grupo fazem parte, basicamente, os assalariados do Estado e os domésticos. O “salário” que estes trabalhadores recebem, na verdade, é o resultado de uma redistribuição dos rendimentos percebidos pelas três grandes classes do sistema, os proprietários da força de trabalho que a vendem ao capital, os proprietários do capital e os proprietários da terra, cujos rendimentos são o salário, o lucro e a renda da terra, respectivamente. Feita essa distinção, tomado o conceito de classe na acepção proposta, segue-se que estes trabalhadores improdutivos exteriores à produção, embora trabalhadores assalariados, não pertencem à *classe* dos trabalhadores assalariados.

No segundo caso, o dos trabalhadores improdutivos que se situam no interior do processo de produção, isto é, assalariados que vendem sua força de trabalho ao capital, seja capital comercial, capital financeiro ou capital industrial (mas para executar tarefas comerciais ou financeiras), passa-se algo diferente. Apesar de improdutivos, estes trabalhadores, pelo fato de o serem no interior da esfera do processo *global* de produção, fazem parte da classe dos trabalhadores assalariados. Seu rendimento deriva imediatamente das relações de produção.

Em todos esses casos, os problemas teóricos a enfrentar são grandes. Os trabalhadores improdutivos interiores ao processo de produção foram apelidados pela literatura sociológica de “trabalhadores em escritório”. Essa categoria compõe, agregada à outras, o que alguns teóricos chamam de “nova classe média” ou “classe de serviços”. O vertiginoso aumento numérico desta camada, absoluto e relativo, serviu de munição preciosa aos críticos da teoria marxista. A situação agravou-se, ademais, porque os críticos não raramente somavam o número dos “trabalhadores em escritório” ao número, também crescente, dos “funcionários públicos”. Certamente, inspiraram-se em Weber para quem “constitui um erro supor que o trabalho intelectual da oficina se distinga, no mínimo detalhe, daquele do despacho estatal. Antes, ambos são essencialmente homogêneos. Do ponto de vista da sociologia, o Estado moderno é uma ‘empresa’ com o mesmo título que uma fábrica” (Weber, 1992, p. 1061). Contudo, se adotada a terminologia até aqui defendida, os funcionários públicos sequer poderiam ser considerados membros da classe dos trabalhadores assalariados ou de qualquer outra classe.

De fato, Marx jamais manifestou a crença de que poderia haver um aumento relativo destes trabalhadores em escritório em relação ao conjunto

dos assalariados, embora tivesse previsto um aumento absoluto que pudesse até ensejar uma certa divisão de trabalho no escritório. Essa previsível divisão do trabalho associada à esperada universalização do ensino público, que faria com que essa camada perdesse alguns de seus privilégios originais (status, remuneração, poder) por conta do conseqüente aumento de oferta desse tipo de trabalho, sugeria um quadro em que o problema não tinha relevância.

As coisas, porém, tiveram outra evolução. Ainda no século passado, Charles Booth criticava o conceito marxista de força de trabalho média indiferenciada na qual, segundo ele, Marx baseava sua gigantesca falácia, justamente apelando para o exemplo dos trabalhadores em escritório. Contudo, os dados estatísticos indicam que, se Marx estava errado em relação ao aspecto numérico do problema (houve, como salientou Weber, um aumento relativo expressivo do número dos improdutivos interiores à produção), estava parcialmente certo em relação ao problema do status (só uma parcela diminuta destes trabalhadores goza, devido à intensa divisão do trabalho que o escritório moderno experimentou, dos privilégios que essa camada detinha, no seu todo, originalmente).

No século XIX, a meia dúzia de trabalhadores em escritório que só as maiores empresas possuíam, em termos de função, poder, remuneração e estabilidade estavam muito mais próximos do empregador do que do trabalhador da fábrica. Em geral, esses trabalhadores executavam funções típicas empresariais como contabilidade, contratação de pessoal, compra de matéria-prima e bens de capital, venda do produto acabado, abertura de crédito junto às instituições financeiras, aplicações financeiras, concessão de crédito a clientes etc. Cabe observar que nenhuma dessas funções, no jargão marxista, produz valor, distinguindo-se, portanto, do trabalho de gerência, estudado acima, enquanto trabalho de comando do trabalho produtivo, embora a divisão do trabalho de escritório faça surgir a figura do improdutivo gerente de escritório.

Todavia, todas essas funções improdutivas ganham importância considerável no capitalismo contemporâneo. Um fato inquestionável é que, em 1970 nos EUA, mais de 30% do total da força de trabalho empregada pelas indústria compunha-se de empregados de escritório. Se considerarmos que a indústria, naquele ano, empregava cerca de 25% do total dos assalariados (incluindo os exteriores à produção), temos que mais de 8% da força de trabalho total daquele país empregava-se nos escritórios das indústrias. Somando-se a isso os cerca de 25% dos trabalhadores no comércio e nas finanças, chega-se à conclusão de que cerca de 1/3 da força de trabalho total era composta de empregados em escritório. Se acrescentarmos a este número (como faz Renner, adotando uma conceituação de classe imprecisa) o total de funcionários públicos (portanto, os trabalhadores improdutivos exteriores à produção, com exceção dos domésticos), chegamos aos 50%. Um número impressionante comparado ao número de operários: cerca de 35%.

Há, contudo, um outro lado da questão. Como observou Hans Speier,

já em 1934, “o nível social do empregado assalariado [de escritório – FH] baixa com a extensão crescente do grupo” (*apud* Braverman, 1987, p. 295). Aqui também não poderia deixar de vigorar o princípio de Babbage, que foi quem primeiro percebeu o fato simples, mas que passou despercebido por Adam Smith, de que dividir o trabalho não apenas aumenta sua produtividade (efeito destacado por Smith), mas sobretudo barateia suas partes individuais (fato tão ou mais importante que o primeiro numa sociedade baseada na compra e venda da força de trabalho).

Assim, a partir de 1917, com os trabalhos de Leffingwell e Galloway, os princípios do sistema taylorista de gerência científica começam a ser aplicados na gerência de escritório. O trabalho em escritório, inicialmente associado à idéia de trabalho mental, contrapunha-se, até então, ao trabalho meramente manual. Mas logo se percebeu, sem dúvida graças a Taylor, que o trabalho mental quase necessariamente assume forma num produto externo, além de exigir uma série de operações manuais prévias. É, pois, possível e desejável que se separe as funções de concepção e execução. Pode-se escrever uma carta ou ditá-la a uma estenodatilógrafa. Pode-se, pessoalmente, entregar um memorando a um colega de trabalho ou contar com uma equipe que funcione como correio interno. Pode-se ter de arquivar documentos, apontar lápis, digitar os números de um telefone, comprar um lanche ou servir-se café etc. etc. etc. ou ter alguém que faça isso tudo, liberando alguém qualificado para compor um grupo cada vez mais reduzido de pessoas que exercem as funções de pensamento e planejamento. Se assim é, a aplicação dos princípios tayloristas ao trabalho de escritório deveria provocar uma queda considerável dos ganhos médios dessa camada de assalariados, o que as estatísticas confirmam ser o caso. Diante disso, Wright Mills, por exemplo, muito à maneira das análises de James Bright sobre mecanização do processo de produção, conclui, em seu *White collar* (1951), que o efeito inicial de especializar mais os indivíduos quando da introdução de uma nova divisão do trabalho em escritório é posteriormente anulado pela fragmentação e mecanização de todas as tarefas que, afinal, estreitam-se.

A partir dessas considerações, duas tendências teóricas verificaram-se. A primeira, representada por Dahrendorf (1957) e Braverman (1974), buscou recolocar na ordem do dia a visão dicotômica de sociedade de classes: este, mediante a defesa da teoria marxista original, recuperando a oposição clássica entre capital e trabalho; aquele, recusando esta oposição em virtude da decomposição do capital (função *versus* propriedade) e da decomposição do trabalho (heterogeneidade da força de trabalho) e, na esteira dos trabalhos de Djilas e Burnham, reformulando a teoria dicotômica de classes por meio dos conceitos de classe dirigente e classe dirigida (corte que, no seu entender, passa tanto pela fábrica quanto pelo escritório, bem como por qualquer associação imperativamente coordenada – *Herrschaftsverband* – uma categoria weberiana).

A segunda tendência, mais interessante, mas ainda insatisfatória, representada, por exemplo, por Giddens (1973) e pelo marxista analítico E.

O. Wright (1984), buscou recolocar mais uma vez, não sem trazer novos elementos para o debate, o conceito de classe média (aparentemente comprometido no âmbito da oposição entre trabalho produtivo na fábrica e trabalho improdutivo no escritório), para o âmbito da oposição entre trabalho qualificado e trabalho não-qualificado. Giddens abandona a posição dicotômica centrada na propriedade ou não dos meios de produção, introduzindo o conceito weberiano de habilidade vendável. Segundo Giddens, Marx fracassou em reconhecer o significado potencial das diferenciações de possibilidade de mercado, o que inclui habilidades reconhecidas que podem ser vistas como propriedades que se trocam no mercado. A partir daí, Giddens faz uma interessante distinção entre estruturação mediata e estruturação imediata de classes. “Pelo primeiro termo, diz Giddens, refiro-me a fatores que intervêm entre a existência de certas possibilidades de mercado e a formação de classes como grupamentos sociais identificáveis” (Giddens, 1975, p. 128). Giddens identifica três tipos de possibilidades de mercado: a propriedade dos meios de produção, a posse de qualificações técnicas ou educacionais e a posse de força de trabalho manual. Isso produz o fundamento para um sistema de três classes: alta, média e baixa (ou classe trabalhadora). Mas há ainda três fontes de estruturação imediata de classes que se referem a fatores que condicionam ou moldam a formação de classes. São eles: a divisão do trabalho, as relações de autoridade e a influência de grupamentos distributivos. A primeira fonte de estruturação tende a produzir uma separação entre as condições de trabalho de trabalhadores manuais e não-manuais. A isso sobrepõe-se o sistema de autoridade típico das empresas (segunda fonte de estruturação). Uma terceira fonte refere-se ao padrão de consumo como uma influência adicional na estruturação de classes (ainda que Giddens concorde com Marx sobre a idéia de que classe seja um fenômeno da produção e não do consumo). Quando as estruturações de classes mediata e imediata se sobrepõem, como é o caso da sociedade capitalista, as classes existem como formações distinguíveis. Essa análise, segundo Giddens, tem a vantagem adicional de explicar a situação intermediária de algumas camadas sociais, como o da pequena burguesia: “se for o caso de que as chances de mobilidade da pequena para a grande posse de propriedade (...) sejam pequenas, é provável que se isole o pequeno proprietário da filiação da classe mais alta como tal. Mas, o fato de desfrutar o controle diretivo de uma empresa, por menor que seja, atua no sentido de diferençá-lo daqueles que são parte de uma hierarquia de autoridade numa organização maior. Por outro lado, a renda e outros benefícios econômicos da pequena burguesia talvez sejam semelhantes aos do trabalhador *white-collar* e, portanto, podem pertencer a grupamentos distributivos semelhantes” (Giddens, 1975, p. 132).

Wright, por seu turno, abandona a posição dicotômica entre trabalho e capital da seguinte maneira. A exemplo de outro marxista analítico, John Roemer, Wright baseia seu conceito de exploração nas iniqüidades de distribuição de ativos produtivos. Com uma diferença: aos dois ativos

considerados por Roemer, ativos físicos (alienáveis) e ativos de habilidades (inalienáveis), Wright acrescenta outros dois – ativos de força de trabalho e ativos de organização. As iniqüidades na distribuição de ativos físicos (meios de produção) caracterizam a sociedade capitalista. As iniqüidades na distribuição de ativos de força de trabalho caracterizam a sociedade feudal (um senhor dispõe de vários servos que, por sua vez, dispõem, individualmente considerados, de menos do que uma unidade de força de trabalho, no caso, parte da sua própria). As iniqüidades em ativos de organização, baseadas em diferentes posições dentro de uma hierarquia de autoridade, caracterizam o socialismo burocrático-estatal. Por fim, as iniqüidades na distribuição de ativos de habilidades (*skills*) caracterizariam as sociedades socialistas futuras.

Como as sociedades, segundo Wright, dificilmente podem ser caracterizadas por um único modo de produção, há posições que, no que diz respeito a uma dimensão de exploração, são exploradoras e, no que diz respeito à outra, são exploradas. Neste contexto, temos o caso dos profissionais altamente bem remunerados: “eles são explorados capitalisticamente porque eles carecem de ativos de capital e ainda assim são exploradores pelas habilidades que possuem” (Wright, 1977, p. 126). É esta condição dúplice que faz deles uma classe média dentro do sistema.

O problema da posição de Giddens e Wright diz respeito ao conceito de habilidades vendáveis. Wright tenta defini-lo: “habilidade (*skill*) nesse contexto não é um conceito trivial. A mera possessão de capacidades aprimoradas de trabalho adquiridas por meio de treinamento não é suficiente para gerar relações de exploração, já que a renda de tal trabalho treinado deve refletir os custos de adquirir o treinamento. Em tais casos não há nem uma transferência de mais-valia, nem o destreinado estaria melhor sob a especificação jogo-teórica de exploração se as habilidades fossem redistribuídas. Para que uma habilidade seja a base de exploração, portanto, ela deve ser em algum sentido escassa relativamente à demanda e deve haver algum mecanismo por meio do qual os proprietários individuais de habilidades escassas sejam capazes de traduzir essa escassez em maior renda” (Wright, 1977, p. 125). Ora, o que fica claro é que, estas habilidades não estão sujeitas às regras do mercado de trabalho convencional. Nem mesmo estão sujeitas ao padrão de reprodutibilidade da força de trabalho nos marcos do capitalismo clássico. Porém, ainda que a intenção de Giddens e Wright seja, ao que parece, tentar estabelecer uma diferença importante entre estas habilidades e o trabalho qualificado na forma tratada originalmente por Marx, eles não enfrentam o desafio de frente.

Por ora, de tudo o que se falou, só podemos concluir, mantendo-nos fiéis ao conceito de classe de Marx, que a classe dos trabalhadores assalariados compreende os trabalhadores improdutivos, mas não todos os trabalhadores improdutivos: os improdutivos exteriores à produção (funcionários públicos e domésticos) estão excluídos. Quanto a estes últimos, há um comentário de Marx sobre o aumento relativo do seu número que merece destaque. Marx

esclarece: "se os trabalhadores produtivos são os que são pagos pelo capital e trabalhadores improdutivos, os que são pagos pelo rendimento, é evidente que a classe produtiva se relaciona com a improdutiva como o capital com o rendimento. Entretanto, o crescimento proporcional das duas classes não dependerá somente da relação existente entre a massa de capitais e a massa de rendimentos. Ele dependerá da proporção em que o rendimento (lucro) crescente se transforma em capital ou é gasto enquanto rendimento. Embora originalmente a burguesia fosse muito econômica, com a produtividade crescente do capital, isto é, dos trabalhadores, ela imita o sistema de *retainers* dos feudais". Ao que Marx acrescenta: "que bela organização que faz suar uma jovem operária durante 12 horas numa fábrica, para que o dono da fábrica possa empregar, com uma parte do trabalho não pago dela, para o seu serviço pessoal, a irmã dela como criada, seu irmão como *valet de chambre* e o seu primo como soldado ou policial" (*apud* Fausto, 1987, p. 269).

Quanto à qualificação temos algo parecido. A classe dos trabalhadores assalariados compreende os trabalhadores qualificados, mas não todos os trabalhadores qualificados: o trabalho do *manager* é caracterizado como função de exploração; ele é "trabalhador", mas trabalhador enquanto capitalista, o que, se não o torna um capitalista, o aproxima da classe dos proprietários do capital. Haverá, contudo, no capitalismo avançado, alguma outra categoria qualificada que não esteja compreendida no conceito de classe trabalhadora, embora se venda ao capital?

O problema permanecerá, por enquanto, em aberto. Antes de enfrentá-lo definitivamente, tomemos uma última questão sobre a abrangência da classe dos trabalhadores assalariados, agora no que diz respeito ao emprego ou desemprego da força de trabalho. Em primeiro lugar, é preciso notar que a acumulação de capital se caracteriza por um processo de concentração e centralização. Como corolário, temos o crescimento de um contingente da população, denominado exército industrial de reserva, cuja dimensão depende das fases dos ciclos econômicos, mas que, tendencialmente, aumenta em termos absolutos, mas também relativamente ao conjunto do proletariado. Com o aumento do exército industrial de reserva, que, a rigor, pertence à classe trabalhadora, uma vez que se caracteriza pela expectativa de se ver reincorporado ao contingente dos trabalhadores em atividade, aumenta também o contingente da população desclassificada, o lumpemproletariado, que se distingue do exército industrial de reserva porque, neste caso, não há a possibilidade desse contingente ser reabsorvido pelo mercado de trabalho. Essa condição coloca o lumpemproletariado fora do conceito de classe trabalhadora, entre outras coisas porque, como Marx notou no *Manifesto* e no *18 Brumário*, "sua condição de vida o predispõe mais a vender-se à reação". A relação entre proletariado, exército industrial de reserva e lumpemproletariado pode ser mais bem focalizada se nos utilizarmos das mesmas categorias lógicas que aplicamos à questão do "nível de salário e poder" entre os assalariados produtivos, quais sejam, identidade, diferença e contradição, e as aplicarmos à questão do

emprego (Fausto não faz esse desenvolvimento). Percebe-se que no juízo "o proletário é o lúmpen" não só o predicado está posto e o sujeito pressuposto, como também o predicado contradiz o sujeito. Não é o que acontece com o juízo "o proletário é o desempregado", onde há diferença entre sujeito e predicado, uma vez que a condição de proletário exige que este venda sua força de trabalho; mas não há contradição, em virtude da expectativa de que isso ocorra na fase de expansão econômica. Já no juízo "o proletário é o empregado" só há identidade. Aqui também tem-se que a classe dos trabalhadores assalariados compreende os despossuídos, mas não todos os despossuídos: o lumpemproletariado está excluído.

Sobre este tema ainda, seria importante lembrar o conceito de "não-classe dos não-trabalhadores" proposta por Gorz em *Adeus ao proletariado* (1980). Sob essa denominação, Gorz parece incluir o exército de reserva e o lumpemproletariado. Nos seus próprios termos: "essa não-classe engloba, na realidade, o conjunto dos indivíduos que se encontram expulsos da produção pelo processo de abolição do trabalho, ou subempregados em suas capacidades pela industrialização (ou seja, pela automatização e pela informatização) do trabalho intelectual. Engloba, continua Gorz, o conjunto desses extranumerário da produção social que são os desempregados reais e virtuais, permanentes e temporários, totais e parciais. É o produto da decomposição da antiga sociedade fundada no trabalho: na dignidade, na valorização, na utilidade social, no desejo do trabalho. Estende-se a quase todas as camadas da sociedade, e abrange muitos além daqueles que os Panteras Negras, no final da década de 1960, chamavam nos Estados Unidos, de lúmpen[1] e, com uma antevisão notável, opunham-nos à classe dos operários estáveis, sindicalizados, protegidos por um contrato de trabalho e por uma convenção coletiva (cf. Gorz, 1987, p. 87-88).

Esses trabalhadores acidentais que ocupam empregos precários para os quais podem até mesmo ser superqualificados, estando condenados ao desemprego dos seus conhecimentos muitas vezes aprendidos em escolas e faculdades, não se sentem pertencer à classe dos operários ou a qualquer outra. Ao contrário destes, esses não-trabalhadores são subjetivamente liberados: procuram conquistar sua autonomia para além do gerenciamento dos aparelhos, subtraindo-se à lógica produtivista da sociedade capitalista. Num contexto onde se produz para trabalhar ao invés de se trabalhar para produzir, o trabalho ele mesmo é atingido de não-sentido. Para Gorz, essa lógica levou a humanidade ao limiar da liberação, mas que só será transposto pela decomposição da ética do trabalho, pela recusa da ética da acumulação e pela dissolução das classes. Apenas a não-classe dos não-trabalhadores, segundo Gorz, é capaz desse ato fundador.

É curiosíssimo notar que esta tese de Gorz visava, entre outras coisas, refutar um outra tese defendida por ele próprio, em *Estratégia operária e neocapitalismo* (1964) e por Serge Mallet, em *La nouvelle classe ouvrière* (1963). Mallet, num instigante estudo sobre a indústria automatizada, observou

[1] Conceito usado por eles num sentido já mais amplo que o marxista.

a existência de dois tipos de trabalhadores assalariados dentro dessa organização. 1) De um lado, dois grupos, "os vigias, encarregados, operadores, conectados às unidades de produção automatizadas e os trabalhadores de manutenção, encarregados do reparo e da vigilância dos mecanismos da maquinaria". A automação exige dos primeiros um conhecimento completo do setor do processo de produção no qual estão inseridos, enquanto exige dos últimos uma visão global de todos os setores. Não obstante essa diferença, dentro da nova unidade de produção automatizada, os trabalhadores são integrados de uma forma inédita. Observa-se ainda, segundo Mallet, uma hierarquização entre eles, só que desta vez no interior de um mesmo grupo social. Há uma homogeneização do trabalho, mas nivelado por cima. A automação destrói a parcelização do trabalho e constitui, ao nível da equipe, a visão do trabalho polivalente. 2) De outro lado, devotados à pesquisa e ao estudo, à comercialização etc., encontram-se os "técnicos do escritório de estudos". Apesar da separação física destes trabalhadores dos operários da fábrica e apesar do sentimento de superioridade que anima aqueles, as condições de trabalho nas unidades intelectuais de produção, com a mecanização do escritório, a rotinização das tarefas e a submissão dos talentos à lógica da acumulação, assemelham-se às condições experimentadas pelos operários. Ao que o Gorz de 1964 acrescenta: "técnicos, engenheiros, estudantes, pesquisadores descobrem que são assalariados como os outros (...). Descobrem que a pesquisa a longo prazo, o trabalho criador de soluções originais, a paixão pela profissão, são incompatíveis com os critérios de lucratividade capitalista (...). Descobrem-se subordinados à lei do capital, não somente no trabalho, mas em todas as esferas da vida" (Gorz, 1968, p. 111). Sem dúvida Gorz tem em mente o fato, sublinhado por Weber, de que o capitalismo operou "uma separação entre a massa dos pesquisadores (...) e seus 'meios de produção', análoga à que tem lugar na empresa capitalista entre os trabalhadores e os mesmos meios" (Weber, 1992, p. 738). Além disso, voltando a Mallet, as diferenças que eventualmente persistem entre as duas categorias, como remuneração diferenciada, não transformam os técnicos de escritório em uma aristocracia do trabalho, mas em modelos para os demais trabalhadores. Estas condições permitem a Mallet abrigar as duas categorias por ele observadas sob a mesma rubrica de "nova classe operária".

O Gorz de 1980 rompe com esta doutrina. E com o seguinte argumento: "[Marx] acreditava ter finalmente encontrado, no operário politécnico, a figura do proletário reconciliado com o proletariado, do sujeito da história encarnado em um indivíduo de carne e osso. Ora, Marx enganou-se. E, na sua esteira, enganaram-se todos os que pensavam[2] que o aperfeiçoamento das técnicas de produção e sua automatização iriam suprimir o trabalho não-qualificado, deixando subsistir apenas trabalhadores técnicos de nível relativamente elevado, com uma visão global dos processos técnicos e capazes de autogerir a produção. Sabe-se [conclui Gorz] que ocorreu exatamente o contrário" (Gorz, 1987, p. 39).

[2] Gorz inclui a si próprio numa nota de rodapé.

O pobre Marx, outrora criticado por ter previsto a desqualificação do trabalho com o desenvolvimento da indústria, é agora acusado de ter previsto uma qualificação que não aconteceu. Infelizmente, não ocorreu a Gorz (ou a Mallet) uma hipótese bastante verossímil defendida, por exemplo, por Daniel Bell: a de que houve uma cisão irrevogável no seio da classe assalariada. Divirjo de Bell, não obstante, no que concerne à natureza dessa cisão. Para elucidar definitivamente esta questão da qualificação, tomarei os próprios textos de Marx, analisados com brilho por Fausto em *A pós-grande indústria nos Grundrisse* (1989), para oferecer uma alternativa.

Antes de mais nada, convém relembrar a apresentação clássica do movimento do capital. Até um certo ponto da apresentação de Marx, capitalistas e trabalhadores encontram-se livremente no mercado dispostos a trocar aquilo que cada um dispõe, o primeiro, uma determinada quantidade de dinheiro, o segundo, a mercadoria força de trabalho. E o fazem, respeitando estritamente o princípio geral da troca de equivalentes, pelo qual as mercadorias se trocam pelo trabalho socialmente necessário a sua reprodução. No entanto, quando se passa à análise do processo de acumulação, o movimento contínuo do capital perde seu caráter aparentemente fortuito e a própria liberdade de contrato se reduz a simples aparência. Perde-se, assim, a própria noção de troca de equivalentes e, o que assim parecia, se revela apropriação sem equivalente do trabalho alheio. Pelo menos até a grande indústria, o fundamento da riqueza continua sendo a massa de tempo de trabalho utilizado na produção. Assim, Marx estabelece: “a troca do trabalho vivo contra trabalho objetivado, isto é, a posição do trabalho social na forma da oposição entre capital e trabalho – é o último desenvolvimento da relação valor, e da produção que repousa sobre o valor. Sua pressuposição é e permanece – a massa de tempo de trabalho imediato, o *quantum* de trabalho utilizado como fator decisivo da produção da riqueza” (*apud* Fausto, 1989, p. 50).

Contudo, a continuação deste trecho dos *Grundrisse* é surpreendente. Marx prossegue: “mas à medida que a grande indústria se desenvolve, a criação da riqueza efetiva se torna menos dependente do tempo de trabalho e do *quantum* de trabalho utilizado, do que da força dos agentes que são postos em movimento durante o tempo de trabalho, poder que por sua vez – sua poderosa efetividade- não tem mais nenhuma relação com o tempo de trabalho imediato que custa à sua produção, mas depende antes da situação geral da ciência, do progresso da tecnologia, ou da utilização da ciência na produção” (Fausto, 1989, p. 50). Em seguida, Marx acrescenta: “a riqueza efetiva se manifesta (...) numa desproporção monstruosa entre o tempo de trabalho empregado e seu produto, assim como na desproporção qualitativa entre o trabalho reduzido a uma pura abstração e o poder do processo de produção que ele vigia”. Finalmente, conclui: “o trabalho não aparece mais até o ponto de estar incluído no processo de produção, mas o homem se relaciona antes como guardião e regulador do próprio processo de produção” (Fausto, 1989, p. 50).

Ora, se assim é, o desenvolvimento da superindústria[3] capitalista, definida como aquela que incorpora a ciência como fator de produção (o que rigorosamente só acontece décadas depois de Marx ter escrito essas linhas), representa a negação do trabalho no interior do próprio sistema. É da ciência posta em movimento durante o tempo de produção, e não mais do tempo de trabalho socialmente necessário na produção, que a criação da riqueza efetiva depende cada vez mais. Essa negação progressiva do trabalho ainda no seio do capitalismo traz muitas conseqüências. Em primeiro lugar, a distinção entre trabalhadores produtivos, reduzidos a vigias, e trabalhadores improdutivos interiores à produção se torna tênue, ou antes, o trabalho produtivo se aproxima morfologicamente do improdutivo, sem com ele se confundir. Mas só o trabalho produtivo do vigia se aproxima do trabalho improdutivo. O "trabalho" portador do conhecimento científico, executado primordialmente nos Departamentos de Pesquisa e Desenvolvimento, não.

Marx não conheceu o exército de homens de ciência (cientistas, engenheiros e técnicos) contratado pelo capital. Não podia, portanto, prever as conseqüências da internalização e mecanização do processo de inovação tecnológica promovido pela superindústria (fato só descrito por Schumpeter em 1942). Entre outros desdobramentos, na superindústria, o "trabalho" portador do conhecimento científico já não é mais trabalho simples potenciado. Se na grande indústria a redução do trabalho qualificado a trabalho simples já era complexa, ainda que se estabelecesse que a lei do valor antes exigia esta redução do que a pressupunha, na superindústria esta redução, dada a negação progressiva do trabalho como fundamento da riqueza, está excluída. A rigor, na superindústria, o "trabalho" portador do conhecimento científico não é sequer trabalho. É, preferencialmente, *atividade*.

É como se a posição da ciência estabelecesse uma segunda diferença entre trabalho simples e trabalho qualificado (que deixa de ser trabalho e passa a ser atividade), determinando uma contradição entre eles. Por certo, uma contradição diferente daquela que existe entre o trabalho simples e o trabalho (na verdade, função e não trabalho) de gerência, pois o último está ligado com a exploração, o que não é o caso de uma atividade inovadora. Pode até continuar existindo, no interior da superindústria, o clássico trabalho qualificado enquanto trabalho simples potenciado – como parece ser o caso do trabalho na organização toyotista –, mas o que estamos discutindo nesse momento é a incorporação da atividade científica (que passa a fator de produção) para o interior do universo produtivo, atividade que não se confunde com trabalho.

E os critérios para distinguir uma atividade inovadora de um trabalho qualificado são os seguintes. 1) Em primeiro lugar, a atividade inovadora não tem relação com o tempo de trabalho, embora exercida *durante* o tempo de trabalho. Em outras palavras, o agente inovador, ao contrário do trabalhador qualificado, não tem jornada de trabalho. Ele pode até ser obrigado a bater o ponto, para efeitos legais, mas, a rigor, não tem jornada fixa. Isto só é possível porque os agentes envolvidos com o processo de inovação exercem atividades

[3] Prefiro o termo superindústria à pós-grande indústria para evitar confusão com o termo pós-industrial.

de cunho teórico abstrato, dos técnicos até os cientistas, passando pelos engenheiros. Suas atividades incomodam-lhes o sono, perturbam suas férias etc., o que não significa necessariamente que elas não lhes sejam prazerosas. Não se aplica aqui o velho chavão levar-trabalho-para-casa, no sentido de levar material para manusear, sejam fichas, livros contáveis, registros, cálculos etc. Esses agentes inovadores não levam trabalho para casa. O "trabalho", de certa maneira, os acompanha. Se o trabalhador simples, regra geral, vende ao capital sua força física, e o trabalhador qualificado, sua força mental, os agentes inovadores vendem sua força anímica. 2) Em segundo lugar, o padrão de reprodutividade dessa força produtiva guarda mais relação com o antigo virtuose medieval do que com o trabalhador moderno. O processo de reprodução já não é tão anônimo. A rigor, o *tipo ideal* de agente inovador é o pós-graduado que se submeteu à uma *orientação pessoal* de alguém que detém uma parcela de *conhecimento não totalmente socializado* (saber de fronteira), seja por conta do nível de profundidade, seja por conta do grau de especialização. Há, por certo, muitos agentes inovadores autodidatas ou que não contaram com um apoio pessoal à moda da relação mestre-aprendiz medieval ou, ainda, que não contaram com nenhum apoio institucional, estatal ou privado. Esses casos, não obstante, tendem a se tornar cada vez mais raros. 3) Em terceiro lugar, o rendimento de um agente inovador, apesar da forma que assume, não é, a rigor, salário. Esse rendimento, aliás, guarda algumas semelhanças com a renda fundiária. Da mesma forma que a propriedade fundiária é o outro do capital (seu pressuposto) e a renda fundiária é a contrapartida do monopólio da classe proprietária da terra, a ciência é o outro do trabalho (posto pelo capital) e a "renda do saber" é a contrapartida da posse (oligopolística) de conhecimento relativamente exclusível (*excludable*), para usar um jargão dos economistas (sobre isso, diremos um pouco mais, abaixo). Tecnicamente, um bem exclusível é aquele que o proprietário pode evitar que outros o usem. Um bem relativamente exclusível é um conceito análogo aplicável ao caso de uma situação oligopolística. O que torna o saber de fronteira, incorporado na tecnologia de ponta, um bem *relativamente* exclusível é o fato de que o acesso a ele e, portanto, sua oferta são, por definição, limitados. Em outras palavras, está-se se defendendo a hipótese de que, sob a superindústria capitalista, a fronteira do saber move-se numa velocidade superior àquela do processo de socialização do saber. 4) Em quarto lugar, a atividade inovadora, ao contrário do trabalho qualificado, não produz valor. Marx, corretamente, nas citações acima, declara a ciência fundamento da *riqueza*, e não do valor, e identifica a posição do trabalho social na forma da oposição entre capital e trabalho, e não qualquer outra oposição, como o *último* desenvolvimento da relação valor. O fato de o capital internalizar a ciência ao processo produtivo, contratando agentes inovadores com esse objetivo, fato estranho ao século XIX, não muda esse aspecto da questão. Sem dúvida, o resultado da atividade de pesquisa e desenvolvimento se incorpora às mercadorias. Mas ela não é uma atividade produtiva, no sentido exato da

palavra. *Ela não produz mercadorias*, embora funcione como promotora do aperfeiçoamento do processo de produção de mercadorias. Podemos até utilizar aqui, num sentido muitíssimo menos amplo, o conceito de meta-trabalho ou trabalho reflexivo de Claus Offe (cf. 1989; 1991). Habermas, em *Crise de legitimação do capitalismo tardio*, se dá conta da complexidade do problema, sem, contudo, resolvê-lo: "o trabalho reflexivo, diz ele, não é produtivo num sentido da produção direta da mais valia. Mas não é também improdutivo; pois então não teria efeito líquido na produção de mais valia" (Habermas, 1994, p. 75-76).

Quanto a mim, prefiro afirmar que, embora a internalização da Ciência ao universo produtivo não comprometa a teoria do valor trabalho, o mesmo não se pode dizer da teoria dos preços, pelo menos dos preços daqueles novos produtos que o capitalismo despeja diariamente no mercado. O processo de inovação tecnológica que, nos tempos de Marx, podia ser visto como uma sucessão de pontos discretos relativamente visíveis, tornou-se, com a internalização da ciência como fator de produção, um processo contínuo. Quando um certo *quantum* de conhecimento relativamente exclusível incorpora-se numa nova mercadoria, ela goza do mesmo grau de irreprodutibilidade daquele fator de produção que a concebeu. Até que esse conhecimento relativamente exclusível deixe de sê-lo, os preços das novas mercadorias sofrem uma distorção na exata medida da excludibilidade do saber que elas comportam. Dessa "distorção", que representa uma segunda negação da lei do valor, apropriam-se os capitalistas proprietários dos "meios de produção da ciência" e os agentes inovadores que os põem em marcha. E a forma da divisão entre eles atende mais a critérios extra-econômicos que econômicos: expectacionais, idiossincráticos, pessoais etc. Isso vem confirmar a tese de que "renda do saber" não é salário.

Por certo, a inovação tecnológica e o lucro extraordinário dela decorrente são velhos conhecidos da teoria marxista. Entretanto, o novo na superindústria é que o lucro extraordinário torna-se um "fluxo ordinário", e isso graças à ação de pessoas contratadas diretamente pelo capital para essa função. Assim, o extraordinário torna-se "ordinário", mas só como contrapartida de ser compartilhado: o capital paga o preço, certamente inferior ao ganho, de não mais se apropriar dele exclusivamente; em compensação, sente o aconchego da sua presença permanente.

Essas considerações deixam claras as divergências que mantenho com alguns dos teóricos já mencionados. O conceito de habilidade vendável, que Giddens empresta de Weber, e o conceito de *skill*, tal como usado por Wright, tornam-se mais rigorosos, diria até compreensíveis, a partir do conceito de conhecimento relativamente exclusível, uma variante do conceito utilizado pelos economistas[4]. Ao contrário desses teóricos, porém, não vejo razão para definir a classe que detém esse conhecimento como uma classe média. A totalidade dos agentes inovadores merece a denominação de classe por deter aquilo que deixa de ser simples produto social para se tornar mais um fator de

[4] Veja-se, por exemplo, o elegante modelo matemático neoclássico, desenvolvido pelo economista neo-schumpeteriano Paul Romer em *Endogenous technological change* (1990).

produção. Como as demais classes, ela são a expressão imediata de (novas) relações de produção (postas pelo capital). Mas essa classe é simplesmente outra classe e, a título nenhum, encontra-se no meio de quaisquer outras duas.

Disso tudo decorre também minhas divergências com Mallet e o primeiro Gorz. Não se pode classificar essa classe como uma das categorias que compõe uma suposta nova classe trabalhadora. Para mim, essa classe é distinta da classe dos trabalhadores assalariados pelo simples fato de não vender propriamente força de trabalho, como espero ter deixado claro acima. A natureza do contrato que esta classe estabelece com a classe dos capitalistas é de natureza distinta. Se, por um lado, a relação entre agentes inovadores envolve o conceito de alienação (tanto quanto a relação entre capitalistas e trabalhadores), por outro, a relação entre agentes inovadores e capitalistas *não* envolve a noção de exploração (tanto quanto a relação entre capitalistas e proprietários fundiários).

Das tendências até aqui apresentadas, podemos inferir que o trabalho é negado em pelo menos quatro níveis distintos. 1) O crescimento do lumpemproletariado representa a negação do trabalho numa esfera que é exterior ao sistema. 2) O crescimento do número de trabalhadores improdutivos exteriores à produção representa a negação do trabalho numa esfera que embora exterior ao sistema, pertence à exterioridade *no* sistema. 3) O crescimento do número de trabalhadores improdutivos que se vendem ao capital representa uma negação parcial do trabalho produtivo já no interior do sistema. 4) Com a posição dos homens de ciência como agentes da produção, o trabalho perde centralidade no interior da própria produção.

Os sociólogos dividem-se em relação à atenção que dedicam a cada um desses fenômenos. Há quem prefira privilegiar o primeiro fenômeno, como recentemente Gorz, alargando o conceito de lumpem, por meio do conceito de não-classe de não-trabalhadores. Outros preferem dedicar a este aspecto particular somente alguns comentários sobre os programas de renda mínima garantida para os excluídos da sociedade do trabalho. Alguns mesclam o segundo e o terceiro fenômenos para cunhar o conceito de classe de serviço (Renner). Outros, o terceiro e o quarto, para cunhar o conceito de nova classe operária (Mallet). Alguns chegam a mesclar os três últimos para caracterizar a chamada sociedade pós-industrial (Bell, Touraine, Offe). Para mim, tratam-se de fenômenos distintos e igualmente importantes, não obstante estarem os três primeiros fundamentados exclusivamente no último.

Para perceber melhor esse movimento, vejamos, ainda no âmbito da discussão concernente ao conceito de classe em si, como as coisas se passam do ponto de vista dinâmico. As tendências estudadas até aqui foram analisadas do ponto de vista de estática, comparativamente à teoria marxista tradicional. Discutiu-se, particularmente, os aspectos lógicos da questão. Contudo, não se descreveu o processo por meio do qual se chegou à estrutura de classes contemporânea.

O primeiro ponto a abordar, num contexto dinâmico, diz respeito à

questão distributiva. Sabe-se que nos textos de Marx há uma diferença de abordagem dessa questão. Em *O capital*, Marx analisa o problema do ponto de vista da tendência objetiva do sistema, estando as classes em inércia. Em *Salário, preço e lucro*, Marx estuda a distribuição, já considerando os efeitos da luta de classes. É verdade que em *O capital* há pelo menos uma exceção a esta regra, concernente à determinação da jornada de trabalho. Neste caso, a luta de classes é inserida no plano do discurso de *O capital*. Mas isso é feito por uma razão particular. "O capitalista, diz Marx, afirma o seu direito como comprador, quando procura fazer a jornada de trabalho tão longa quanto possível, e quando possível, de uma jornada de trabalho, duas. Por outro lado, a natureza específica da mercadoria vendida contém uma limitação de seu consumo pelo comprador, e o trabalhador afirma seu direito como vendedor, quando quer limitar a jornada de trabalho a uma grandeza normal determinada. Assim, há uma *antinomia*, direito contra direito, ambos igualmente legitimados pelo intercâmbio de mercadorias. Entre dois *direitos iguais*, conclui Marx, decide a violência" (*apud* Fausto, 1987, p. 119, nota). Ora, aqui não há propriamente luta de classes, uma vez que é a própria lógica do intercâmbio de mercadorias que coloca o trabalhador frente ao capitalista de igual para igual. A "luta" aparece para resolver uma antinomia das leis do sistema.

Com o salário, ou seja, o preço da mercadoria força de trabalho, as coisas não se passam assim. O preço da força de trabalho é determinado por uma lei geral: como qualquer mercadoria, seu preço é determinado pelo tempo de trabalho necessário a sua reprodução. A luta que almeja um aumento do preço da força de trabalho para além do estabelecido pela lei geral não vem resolver uma antinomia do sistema, mas subverter essa lei geral. "Sem dúvida, como ensina Fausto, essa lei introduz um 'elemento histórico e moral'. Mas, este é a sua maneira também inerte, porque remete ao 'nível de civilização de um país' inclusive e essencialmente aos 'hábitos e exigências vitais com que se formou a classe dos trabalhadores livres'" (Fausto, 1987, p. 121).

Assim, o discurso de *O capital* contempla, a partir do progresso técnico, dois vetores (exclusive a luta de classes) na determinação do salário: por um lado, barateia as mercadorias que garantem a reprodução da força de trabalho, o que aumentaria o poder de compra do salário real; por outro lado, aumenta a oferta da mercadoria força de trabalho, o que provocaria sua desvalorização. Respeitada a lei geral do sistema, entretanto, não há dúvida de que a acumulação de riqueza, de um lado, implica acumulação de pobreza, de outro. Mas isso, do ponto de vista da tendência objetiva. Quando Marx introduz, em *Salário, preço e lucro*, o elemento luta de classes na discussão sobre salário, ele, aparentemente, abre espaço para a possibilidade de que a luta entre trabalhadores e capitalistas pudesse não ser inglória para os primeiros. Marx vislumbra, como caso limite, a hipótese do trabalhador conseguir não só um aumento do salário real, mas também a manutenção do valor da força de trabalho. Num contexto em que as mercadorias são barateadas pelo progresso tecnológico, isto representaria um enriquecimento absoluto do

trabalhador. Esse caso limite proposto por Marx foi realmente o que aconteceu nos países capitalistas avançados. E o que parece ter tornado o caso limite um caso padrão foi a velocidade do progresso por meio da transformação da ciência em fator de produção. A partir daí, a luta distributiva passou a ser muito mais custosa para o capital, e sua contrapartida, a pacificação dos conflitos distributivos, tornou-se um bom negócio.

Com isso, muitas hipóteses inverossímeis nos tempos de Marx tornaram-se realidade. Mesmo no começo do século, dificilmente poderia se imaginar uma sociedade de consumo de massa nos moldes das atuais. Discutiam-se teses como as de crise por insuficiência de consumo (Rosa Luxemburg) ou a de produção de máquinas por máquinas (Tugan-Baranowsky). A revolução keynesiana que concebeu a insuficiência de demanda por conta da volubilidade do investimento (e não do consumo) só aparece em 1936 (data da publicação da *Teoria geral* de Keynes).

Sociedade de consumo, em geral, todas são. A expressão é aqui utilizada para caracterizar uma situação inédita na história na qual o rendimento da classe dominada compra cada vez mais valores de uso. Isso evidentemente não implica necessariamente maior satisfação, já que nada se disse a respeito do que o salário não compra; isto quer dizer: a satisfação só aumentaria indubitavelmente caso o nível de necessidades permanecesse constante ou aumentasse menos do que o poder de compra do salário medido em valores de uso, o que não parece ser o caso. Mas ainda assim, nada disso modifica a novidade histórica dessa situação.

Na sociedade de consumo, o trabalhador, como em todas as sociedades, utilizará seu rendimento para dispor daqueles bens, ditos de primeira necessidade, que garantem a reprodução da sua capacidade de trabalho: habitação, vestuário, alimentação. Mas, diferentemente das outras sociedades, o trabalhador dos países capitalistas avançados podem vestir-se melhor, comer mais e melhor, morar melhor, comprar supérfluos, investir no seu próprio lazer ou ainda poupar. As conseqüências óbvias desse aumento de disponibilidade material das massas trabalhadoras só poderiam ser uma hipertrofia do setor comercial e financeiro, uma hipertrofia do escritório da indústria e o fortalecimento igualmente imprevisto da produção capitalista de mercadorias imateriais.

Uma sociedade de consumo de massa requer, em primeiro lugar, meios de distribuição de massa. E dada as defasagens de racionalização do setor de distribuição em relação ao setor de produção, o primeiro experimenta uma hipertrofia em relação ao último. O progresso técnico na indústria e principalmente na agricultura propiciaram uma poupança significativa do fator trabalho na produção da maioria dos bens materiais. A produção agrícola por habitante aumentou significativamente ao mesmo tempo em que a parcela da população empregada no campo caiu drasticamente. Na indústria, embora a proporção dos trabalhadores em relação ao total da força de trabalho tenha se mantido constante (cerca de 1/3), o aumento da produtividade do trabalho

também foi estupendo. Do lado da distribuição, entretanto, o progresso nesta área tem sido bem mais lento. Apesar de que até alguns economistas schumpeterianos, numa crítica ao mestre, terem despertado a atenção para o fenômeno da inovação nas áreas administrativas em geral, o fato inquestionável é que este tipo de inovação acontece mais raramente e tem um menor alcance que o progresso técnico na produção propriamente dita. Além disso, o setor comercial enfrenta um tipo de problema menos freqüente no âmbito da produção. O industrial, em condições normais, planeja o volume a ser produzido num determinado período de tempo e distribui a produção por esse período de uma forma regular, considerando, é claro, descanso remunerado, férias, adicional por horas extras trabalhadas etc. Dessa forma, o industrial procura dimensionar otimamente a planta e, principalmente, o emprego, mesmo sabendo que as encomendas do setor de distribuição, composto de uma rede de varejistas e atacadistas, podem flutuar ao longo do tempo. Quando o industrial não pode impor ao setor distribuidor um regime qualquer de cotas, obrigando os comerciantes a manterem o ritmo de compras, ele, preventivamente, reserva um montante adequado de capital de giro, para quando as encomendas diminuírem, e conserva um volume razoável de estoques, para quando elas crescerem. Já o comerciante, por seu turno, não pode proceder exatamente da mesma maneira. Ele depende de uma variável que ele não pode controlar: o comportamento do consumidor, que é quem decide o momento e o lugar da compra. Sendo assim, ainda que ele preveja os períodos de pico e de baixa de vendas, ele é obrigado a manter, para prestar um bom serviço ao público, um aparato de atendimento superdimensionado. Pelas razões apontadas, uma sociedade de consumo de massa não poderia deixar de observar um aumento importante do emprego no setor comercial relativamente ao total dos assalariados.

No setor financeiro da economia, as coisas não se passam de forma muito diferente. Quando se diz que, na sociedade de consumo, o trabalhador compra cada vez mais valores de uso, diz-se implicitamente que o trabalhador tem uma capacidade cada vez maior de poupança. O trabalhador, pode agora, ou seja, é-lhe facultado, poupar. O salário fixado no nível de subsistência não permitiria essa possibilidade. E diante dessa faculdade, o setor financeiro, cujo crescimento Marx havia previsto, conhece uma instituição com a qual Marx não sonharia: o banco de varejo. Erige-se um sistema bancário de dimensões enormes, lançando “produtos” os mais exóticos no mercado financeiro, com o fim de captar a eventual poupança do trabalhador (e da pequena burguesia que não sai de cena). Os bancos administram fundos de pensão, fundos de ações, fundos de renda fixa, intermedeiam o lançamento de debêntures de sociedade anônimas, vendem apólices de seguros os mais variados, criam sofisticados mecanismos de crédito ao consumidor, fundos de capitalização, planos de previdência privada, além de um notável sistema de pagamento e recebimento de contas, carnês, duplicatas etc. O número de agências cresce e distribuem-se também pelos bairros residenciais, incluindo

os periféricos. Cresce também, como conseqüência óbvia, o número de trabalhadores assalariados do setor financeiro relativamente ao número total de trabalhadores assalariados.

Outro fenômeno a destacar é a hipertrofia do escritório da indústria. O brutal desenvolvimento tecnológico ao mesmo tempo que elimina, cria novos postos de trabalho, o que exige um departamento pessoal e de treinamento ágil. Novas matérias-primas são continuamente lançadas no mercado, bem como mais modernos bens de capital, o que exige um departamento de compras. O sistema bancário, como vimos, cresce. Com ele, fortalece-se os mercados de ações, o de renda fixa, as movimentações interbancárias, o mercado creditício etc., exigindo da empresa produtiva um atento departamento financeiro que otimize o retorno de seu *portfolio* de investimentos. Cresce o comércio, nacional e internacional, muitas vezes confiado à pequena burguesia (em virtude dos baixos ganhos de escala neste setor e em virtude do enorme sistema tributário e previdenciário estatal que favorece a pequena empresa sonegadora): erige-se um poderoso departamento comercial dentro das empresas produtivas. Evidentemente, parte dessas funções podem ser terceirizadas, o que, em absoluto, muda a natureza do fenômeno.

Mas há ainda outro setor da economia que cresce com a sociedade de consumo de massa: o setor de produção de mercadorias imateriais, muitas vezes erroneamente chamado de setor de serviços[5] (em sentido estrito). Se aumenta o poder de compra de bens materiais e o poder de poupança do trabalhador, é claro que aumenta o poder de compra de bens imateriais, abrindo-se assim mais um espaço para a exploração de tipo capitalista. Neste caso em especial, vale a pena uma análise mais detida dos textos de Marx. Numa passagem ilustrativa das possibilidades de produção imaterial, Marx declara: "uma cantora que canta como um pássaro é um trabalhador improdutivo. Se ela vende seu canto é nessa medida trabalhadora assalariada ou vendedora de mercadorias. Mas a mesma cantora, contratada por um empresário que a faz cantar para ganhar dinheiro é um trabalhador produtivo, por que produz diretamente capital" (*apud* Fausto, 1987, p. 247). Dissecando os momentos constitutivos da passagem, percebemos quatro possibilidades distintas. A primeira, de pouco interesse, trata da produção não propriamente econômica: uma cantora que canta enquanto se banha, ou enquanto cozinha, ou para os amigos, numa festa de aniversário etc., sem dúvida produz o canto, mas numa forma não econômica. Numa segunda possibilidade, a cantora poderá cobrar para cantar, caso em que vende seu canto como um produto imaterial diretamente para o consumidor. Mas a cantora pode também (terceira possibilidade), ao invés de vender o canto como produto imaterial, vender sua força de trabalho para alguém que a utiliza improdutivamente como valor de uso, tornando-se, nesse caso, um assalariado improdutivo (exterior à produção). Por fim, a cantora pode vender sua força de trabalho a alguém que explorará seu talento com objetivo de lucro. Às três últimas possibilidades correspondem as figuras do trabalhador autônomo, do empregado doméstico e do trabalhador

[5] O setor de serviços, rigorosamente falando, não produz bens materiais ou imateriais. É o caso de serviços médicos, serviços de segurança, serviços de esteticismo etc., prestados por profissionais autônomos que, regra geral, detêm os meios necessários para oferecê-los. Essas atividades, desde sempre, puderam também ser exploradas de forma capitalista, "proletarizando" aquele profissional autônomo que, ainda nessa situação, continua um prestador de serviço. Contudo, um fato que merece destaque é a recente conversão de alguns desses serviços em "mercadorias". Exemplificando: um *spa*, uma academia de ginástica, uma rede de hotéis etc. não mais oferecem serviços propriamente, mas *vendem* como mercadoria aquilo que por natureza jamais poderia ser concebido como tal: saúde, beleza, bem-estar etc. Essas empresas, com suas dezenas de "operários", funcionam quase que como

produtivo de mercadoria imaterial, respectivamente.

Dessas três possibilidades econômicas, interessa-nos, a princípio, a última. A produção não material, explorada pelo capital, pode resultar em mercadorias que existem separadamente do produtor, podendo inclusive circular entre o ato da produção e o ato do consumo, como livros, quadros, CDs etc. (caso que oferece poucas dificuldades teóricas porque se assemelha ao caso clássico de produção material); ou pode resultar em mercadorias cujo consumo se dá no ato da produção: quando o capitalista explora o trabalho de atores teatrais, cantores, artistas de circo etc. No caso da produção capitalista não material (deixe ou não um resultado material, como na produção literária) o trabalhador contratado pelo capital é um trabalhador produtivo porque troca sua força de trabalho por uma parte do capital variável, produzindo mais-valia para ele. O caráter material ou não do produto é irrelevante para a caracterização do trabalho produtivo enquanto tal. Marx inclusive critica Adam Smith por ter considerado a materialidade do produto uma segunda determinação necessária do trabalho produtivo, atribuindo essa sua postura a uma concepção fetichista própria ao modo capitalista de produção.

Contudo, o próprio Marx reconhece que, como a produção imaterial na maior parte dos casos não produz um resultado material, ela teria pouca importância no modo capitalista de produção. O produto imaterial, ainda que possua valor de uso e valor de troca, não podendo servir de suporte para o último, revela-se inadequado ao sistema por exigir consumo simultâneo à produção. Com efeito, das três categorias mencionadas, a do autônomo, do doméstico e do assalariado produtor de mercadoria imaterial, a teoria marxista só previu o aumento relativo da segunda (que de fato ocorreu). Quanto aos primeiros, os autônomos, que caracterizam-se basicamente pela propriedade dos meios de produção (o barbeiro proprietário do salão, a costureira proprietária da máquina de costura, o médico proprietário da clínica etc.), Marx previu sua diminuição por meio de um processo de assalariamento (que também ocorreu) que operou de forma muito variada e muitas vezes velada (caso dos planos de saúde que proletarizam os médicos sem lhes desincumbir do encargo de manter seus consultórios; caso da costureira que é "presenteada", em sua casa, com uma máquina nova em troca de uma remuneração por peça que lhe rende mais que um salário, mas poupa o capitalista dos encargos trabalhistas etc.)

Não obstante os acertos de Marx quanto aos autônomos e domésticos, a sociedade de consumo, no que toca à produção capitalista de mercadorias imateriais, mudou um pouco o rumo das coisas. O maior poder de compra do trabalhador, medido em valores de uso, aumentou a demanda por esse tipo de mercadoria, dando ensejo à exploração de tipo capitalista de uma "indústria" de lazer e entretenimento sem precedentes na História, o que elevou muito o número de trabalhadores assalariados nessas atividades exploradas pelo capital. Mas esse resultado está longe de ser o mais importante. Mais do que sobre a teoria de classes, a chamada "indústria cultural" teve um

"indústrias", nas quais o corpo é um dos insumos e esse insumo, depois de transformado por operações as mais variadas, um novo produto. Mas não só os "bens terrenos" podem ser, por assim dizer, "industrializados". "Bens soteriológicos", que sempre foram oferecidos pelos "serviços religiosos", passam a ser "produzidos". Não estamos vendo surgir, ante nossos olhos, uma verdadeira "indústria da salvação" que suplanta os "serviços de salvação" e compete com a "indústria do entretenimento"? Aqui, porém, é o espírito – que também passa pelas mais exóticas experimentações – um dos insumos do processo, e um novo destino, o produto prometido.

efeito perturbador sobre a teoria da *consciência* de classe, obrigando Adorno e Horkheimer, seguidos por Habermas, a modificar a teoria de Lukács.

Além dessas alterações na composição interna da classe dos trabalhadores assalariados (pois como vimos, essa classe é formada, não só pelos operários, mas igualmente pelos trabalhadores empregados pelo capital comercial e financeiro ou pelo capital industrial para a execução de tarefas comerciais ou financeiras, bem como os trabalhadores empregados pelo capital para a produção de bens imateriais), temos uma outra alteração importante concernente a uma das categorias que compõem a camada dos trabalhadores assalariados exteriores à produção, qual seja, a dos funcionários públicos.

Com a sociedade de consumo nasce a figura do contribuinte. Tanto quanto a palavra consumo ou consumidor, a palavra contribuinte está sendo usada aqui numa acepção particular. No capitalismo clássico, os impostos que recaíam sobre os salários o faziam de uma forma sempre indireta. Geralmente, o Estado taxava os gêneros de primeira necessidade, encarecendo-os. Imposto direto sobre o contra-cheque era coisa, salvo engano, inexistente. Com o advento da sociedade de consumo, contudo, criaram-se as condições políticas para que o imposto de renda afetasse uma parcela significativa da classe trabalhadora. Quem pode se dar ao luxo de consumir supérfluos ou mesmo poupar, pode igualmente pagar impostos. Nesse sentido, se, de uma lado, o trabalhador virou consumidor, de outro, o cidadão virou contribuinte. A contrapartida disso foi que o Estado passou a assumir uma série de tarefas que, ou não eram rentáveis para a iniciativa privada, ou não deviam sê-lo, aos olhos da opinião pública. Além dos gastos de defesa externa (exército), manutenção da ordem interna (polícia), administração da justiça, relações exteriores e outras funções clássicas, o Estado criou uma estrutura para prestar serviços públicos, especialmente nas áreas de educação e saúde, áreas que consomem cerca de 50% do orçamento público (federal, estadual e municipal) de um país como os Estados Unidos, orçamento que consome cerca de 30% do PIB! Como conseqüência, verificou-se um notável aumento do número de funcionários empregados pelo Estado, sendo que em 1970, esse número já chegava a quase 1/6 da força de trabalho total.

Todas essas mudanças de forma por que passou o capitalismo avançado assentam-se, como já disse, numa mudança essencial: a internalização e rotinização do processo de inovação tecnológica. A pacificação da questão distributiva, o crescimento do comércio e do sistema financeiro, o aparecimento da "indústria" do lazer e do entretenimento, bem como o advento e estabilização do *Welfare State*, explicam-se a partir daquele fenômeno, descrito pela primeira vez por Schumpeter. Mas a operacionalização dessa mudança só foi possível graças a drásticas medidas de cunho material. As empresas passaram a investir um volume enorme de recursos em pesquisa e desenvolvimento. Os departamentos de P&D criados para esse fim acolheram um contingente expressivo de cientistas, engenheiros e técnicos incumbidos de transformar o outrora discreto processo de destruição criativa num processo contínuo e

rotineiro. “Em 1920, conta-nos Braverman, havia [nos Estados Unidos] talvez 300 desses laboratórios [de pesquisa] de empresa, e em 1940, mais de 2200. Daí por diante, empresas com um ativo tangível acima de 100 milhões de dólares tinham um pessoal de pesquisa de 170 em média, e as que possuíam ativo acima de um bilhão de dólares empregavam em média 1.250 pesquisadores. Os laboratórios da Bell Telephone, empregando acima de 5.000 era, longe, a maior organização de pesquisa do mundo” (Braverman, 1987, p. 144). Hoje, os Laboratórios Bell contam com cerca de 30.000 pesquisadores espalhados pelos 5 continentes.

Os dados de 1960 do recenseamento americano revelam que cerca de 3% da população era composta por cientistas, engenheiros e técnicos, metade dos quais empregados pela indústria manufatureira, sendo que desses, 30% estavam diretamente envolvidos com atividades de pesquisa e desenvolvimento. Tomando-se a população economicamente ativa, tem-se que mais de 1,5% da força de trabalho total era composta por agentes inovadores contratados exclusivamente pelo capital, ou seja, excluindo-se o “exército científico de reserva” empregado pelo Estado e pelas universidades (ver Daniel Bell). Isso significa uma proporção de mais de 1 agente inovador para cada 25 operários ou para cada 7 trabalhadores em escritório empregados pela indústria!

Portanto, da análise das classes que acabamos de empreender, penso ser possível identificar quatro classes distintas na sociedade superindustrial: 1) a classe constituída pelos proprietários do capital, pelos funcionários do capital (alta gerência) e pelos proprietários fundiários; 2) a classe dos agentes sociais inovadores, portadores do conhecimento científico-tecnológico aplicado à produção. Aqui uma observação se faz necessária. Muito freqüentemente, essa classe está envolvida num processo de inovação tecnológica, em geral, executado em departamentos específicos. Mas, com o crescimento do trabalho em escritório, não raramente encontram-se, dentro das empresas, agentes inovadores atuando na área de inovações administrativas (esse fenômeno recente foi observado até por discípulos de Schumpeter, que o criticam nesse particular): esses elementos, evidentemente, compõem a classe em questão. Além disso, temos o “exército científico de reserva”, composto por professores universitários, pesquisadores de instituições públicas e privadas, e afins. Note-se que, diferentemente do caso dos trabalhadores assalariados, não há membros da classe tecno-científica exteriores à produção. Do ponto de vista teórico, inclusive econômico, importa menos a natureza de seu rendimento do que a função social que exercem. E só uma teoria ingênua poderia enfocar instituições como, por exemplo, a Universidade do ponto de vista exclusivo da reprodução simbólica da sociedade; 3) a classe dos trabalhadores assalariados interiores à produção. E aqui é mister distinguir produtivos e improdutivos, qualificados, semi-qualificados e não-qualificados, empregados, subempregados e desempregados eventuais; e 4) os desclassificados, ou seja, a não-classe dos não-trabalhadores (num sentido mais restrito que o de Gorz) composta pelos elementos heterônomos da sociedade. Aceito de Gorz, como se vê, a sugestão

de tratar uma não-classe como classe porque, com efeito, o *não-rendimento* dessa categoria é também uma conseqüência *imediata* das relações de produção, tanto quanto o salário ou o lucro. Ao lado dessas quatro grandes classes, parece-me importante considerar, para fins analíticos, três camadas sociais que, a rigor, não pertencem a qualquer das classes sociais mencionadas: a dos domésticos (que vendem sua força de trabalho como valor de uso), a dos autônomos (que vendem bens e serviços produzidos com meios próprios) e a dos funcionários públicos.

Recebido para publicação em junho/1997

HADDAD, Fernando. Work and social classes.**Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, **9**(2): 97-123, october 1997.

ABSTRACT: Exposition, discussion and refutation of the main attempts of actualizing marxist class theory and a posterior reevaluation of this theory taking into account the transformation of Science into a factor of production and of the possible centrality-loss of work in the productive process, based on the logic interpretations of Marx's work made by Ruy Fausto.

UNITERMS:
social classes, work, science, marxism.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BELL, D. (1977) *O advento da sociedade pós-industrial*. São Paulo, Cultrix.

BRAVERMAN, H. (1987) *Trabalho e capital monopolista*. Rio de Janeiro, Guanabara.

DAHRENDORF, R. (1982) *As classes e seus conflitos na sociedade industrial*. Brasília, Editora da Universidade de Brasília.

FAUSTO, R. (1983) *Marx: lógica e política*. Tomo I. São Paulo, Brasiliense.

______. (1987) *Marx: lógica e política*. Tomo II. São Paulo, Brasiliense.

______. (1989) A "pós-grande indústria" nos *Grundrisse* (e para além deles). *Lua Nova*, 19, novembro.

GALBRAITH, J. K. (1985) *O novo estado industrial*. São Paulo, Nova Cultural.

GIANNOTTI, J. A. (1985) *Origens da dialética do trabalho*. Porto Alegre, LP&M.

______. (1984) *Trabalho e reflexão*. São Paulo, Brasiliense.

______. (1990) A sociabilidade travada. *Novos Estudos Cebrap*, 28.

GIDDENS, A. (1975) *A estrutura de classes das sociedades avançadas*. Rio de Janeiro, Zahar Editores.

GORZ, A. (1968) A estratégia operária e neocapitalismo. Rio de Janeiro, Zahar Editores.

______. (1987) *Adeus proletariado*. Rio de Janeiro, Forense Universitária.

______. (1988) *Métamorphoses du travail quête du sens*. Paris, Galilée.

HABERMAS, J. (1994) *A crise de legitimição no capitalismo tardio*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

HADDAD, Fernando. (1992) *O sistema soviético*. São Paulo, Scritta.

KONRÁD, G. & SZELÉNYI, I. (1979) *The intellectuals on the road to class power*. New York, Harcourt Barce Jovanovich.

LUKÁCS, G. (1974) *História e consciência de classe*. Porto, Publicações Escorpião.

______. (1979) *Ontologia do ser social: os princípios ontológicos fundamentais de Marx*. São Paulo, Livraria Editora Ciências Sociais.

______. (1981) *Ontologia dell'essere sociale: il lavoro*. Roma, Editori Reuniti.

MALLET, S. (1963) *La nouvelle classe ouvrière*. Paris, Éditions du Seuil.

MARX, Karl. (1973) *Elementos fundamentales para la crítica de la economia política (Borrador)*. 2 vols. Buenos Aires, Siglo Vintiuno.

______. (1980) *O capital*. 6 vols. São Paulo, Difel.

______. & ENGELS, F. (1980) *Obras escolhidas*. 3 vols. São Paulo, Alfa-Omega.

______. (1985) *Formações econômicas pré-capitalistas*. São Paulo, Paz e Terra.

______. (1988) Salário, preço e lucro. In: ______. *Coleção os Pensadores*, Vol IV. São Paulo, Nova Cultural.

OFFE, C. & FRANK, J. & VOGT, W. (1980) *Estado e capitalismo*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

OFFE, C. (1989a) *Capitalismo desorganizado*. São Paulo, Brasiliense.

______. (1989b) *Trabalho e sociedade*. Vol. 1. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

______. (1991) *Trabalho e sociedade*. Vol. 2. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

______. (1994) *Problemas estruturais do estado capitalista*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

ROMER, P. M. (1990) Endogenous technological change. *Journal of Political Economy*. 98(5): S71.

SCHUMPETER, J. A. (1982) *A teoria do desenvolvimento econômico*. São Paulo, Abril Cultural.

______. (1984) *Capitalismo, socialismo e democracia*. Rio de Janeiro, Zahar.

TOURAINE, A. (1970) *A sociedade post-industrial*. Lisboa, Moraes.

WEBER, M. (1992) *Economia y sociedad*. México, Fondo de Cultura Económica.

WRIGHT, E. O. (1977) What is the middle about the middle class? In: ROEMER, J. *Analitical marxism*. Cambridge, Cambridge University Press.

Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, **9**(2): 125-154, outubro de 1997.

ARTIGO

Carnavalização e multidentidade cultural

antropofagia e tropicalismo

DILMAR MIRANDA

"[nesta terra] tudo se leva em festas, cantar e folgar"
(pe. José de Anchieta)[1]

RESUMO: O artigo analisa a festa carnavalesca e o fenômeno da carnavalização, a partir da reflexão empreendida por Mikhail Bakhtin, enquanto prática cultural e visão de mundo e de vida, componentes valiosos para o estudo de nossa chamada identidade cultural. O autor procura aportar alguns questionamentos acerca do tema, servindo-se sobretudo de dois movimentos provocadores de um intenso debate na nossa vida cultural em dois momentos distintos da recente história brasileira: a Antropofagia do movimento modernista da década de 20 e o Tropicalismo dos anos 60.

UNITERMOS:
festa, carnavalização, multidentidade, cultura, modernidade, antropofagia, tropicalismo.

O caráter lúdico-festivo presente nas práticas artístico-culturais tem sido contemplado por vários pensadores e analistas do fazer estético. O filósofo Hans-Georg Gadamer, por exemplo, vislumbra em toda experiência estética, seja nos moldes da arte clássica ou da arte moderna, três dimensões constitutivas básicas: a arte como jogo, símbolo e festa (Gadamer, 1985). A nosso ver, esse traço lúdico-festivo representa um campo precioso para o estudo da problemática da chamada identidade cultural brasileira. Neste artigo pretendemos analisar esse traço profundamente

Professor do Departamento de Ciências Sociais e Filosofia da Universidade Federal do Ceará

MIRANDA, Dilmar. Carnavalização e multidentidade cultural: antropofagia e tropicalismo. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, **9**(2): 125-154, outubro de 1997.

enraizado na nossa cultura, sobretudo a partir das práticas carnavalescas bem como da visão carnavalizada do mundo e da vida decorrente de tais práticas[2].

A festa carnavalesca é um traço marcante quase onipresente em várias práticas culturais e no imaginário do povo brasileiro. Tal fato, por outro lado, tem se deslocado, com freqüência, para o imaginário estético de intelectuais, como estratégia recorrente privilegiada em suas criações, nas suas mais diferentes modalidades, para dar conta daquela expressividade popular, agenciando a festa, enquanto concepção carnavalizada do mundo e da vida. Citemos, brevemente, três modalidades estéticas marcantes da nossa cultura nacional onde podemos com facilidade identificar tal fenômeno – o cinema, a literatura e a música.

Na filmografia nacional tem sido um traço muito presente nas pulsões criativas de nossos cineastas, seja como marcação temporal, seja como elemento estruturante da narrativa de vários filmes, como podemos ver, a título de exemplo, numa pequena amostra da produção dos anos 60/70[3].

Na literatura são vários os exemplos, mas o caso mais paradigmático é certamente o movimento antropofágico presente na obra de Oswald de Andrade, ocorrido no interior do modernismo dos anos 20, pois, mais do que presença marcante, a carnavalização é assumida e radicalizada como postura consciente e norteadora de uma proposta estética. Nele vamos encontrar uma manifestação que, através de dois famosos documentos fundantes – o *Manifesto da poesia Pau-Brasil* (1924) e o *Manifesto antropófago* (1928) –, irá liberar um magma criativo de profunda renovação, com ressonâncias decisivas para a cultura brasileira.

Em nossa produção musical é interessante observar que o carnaval tem sido objeto de análises enquanto expressão de um “rito de passagem” ou de um “rito de calendário”, conforme conceitua um ensaio do antropólogo Roberto Da Matta, a exemplo da *Noite dos mascarados* ou *Sonho de carnaval*, ambas de Chico Buarque de Holanda, ou a *Marcha da quarta-feira de cinzas* de Carlos Lira e Vinicius de Moraes[4].

A perspectiva antropofágico-carnavalesca oswaldiana será retomada quarenta anos depois pela Tropicália[5]. Esta fará irromper, de forma intensa e articulada com outras linguagens estéticas (teatro, cinema e artes plásticas), a visão antropofágica e carnavalizada, retomando a linhagem modernista, agora noutro registro histórico e estético, dentro de nossa contemporaneidade[6].

A carnavalização segundo Bakhtin

A carnavalização nas práticas populares: história e conceito

Um autor que desenvolveu um dos estudos mais sugestivos e aportou elementos fecundos para a compreensão do fenômeno da carnavalização foi Mikhail Bakhtin. No clássico *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, ao examinar a relevância do riso popular no entendimento do

contexto da obra de François Rabelais, Bakhtin afirma que "sua amplitude e importância [da carnavalização] na Idade Média e no Renascimento eram consideráveis (...) opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro da sua diversidade, essas formas e manifestações – as festas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais (...) – possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível" (Bakhtin, 1993, p. 3 ss).

Sumariamente, os festejos carnavalescos ocupavam lugar de destaque na vida medieval. Além do carnaval propriamente dito, já existia uma tradição de outras celebrações cômicas, nas quais era forte a presença da visão carnavalizada do mundo e da vida, conforme analisaremos mais adiante, a exemplo da *festa stultorum* (a festa dos tolos) e do *risus paschalis* (o riso pascal), para citar dois destaques mais expressivos. Esses ritos cômicos possuíam uma diferença fundamental com relação às modalidades oficiais da Igreja e do poder feudal: edificavam *um segundo mundo e uma segunda vida*, vivenciado em ocasiões especiais, constituindo uma espécie de *dualidade do mundo*[7]. Essa dupla percepção bem como a prática festiva já existiam desde a alvorada da humanidade.

A festa parece possuir um princípio seminal[8] da existência humana – *forma primordial* da civilização[9]. Festa iniciática, mas também presença na travessia e no termo do tempo.

Vejamos mais de perto como se deu esse processo, tendo-se como base da visão de Bakhtin. Durante milênios, a partir dos períodos mais recuados, a percepção e a consciência do tempo sofreram mudanças consideráveis. No princípio, ele é visto como a justaposição do começo e do fim de um desenvolvimento natural: inverno/primavera, morte/nascimento, partes constitutivas de um ciclo vital. "A sucessão das estações, a semeadura, a concepção, a morte, e o crescimento são os componentes dessa vida produtora. A noção *implícita* do tempo contida nessas antiqüíssimas imagens é a noção do tempo cíclico da vida natural e biológica" (Bakhtin, 1993, p. 22). O sentimento que estabelecia um sinal de igualdade entre as sucessivas estações climáticas, com as conseqüências naturais do ciclo biológico, é ampliado e aprofundado, abarcando os acontecimentos da sociabilidade humana. Institui-se, assim, o sentimento da temporalidade histórica. No interior de todo esse processo, o rito festivo sempre joga um papel importante na marcação do tempo, seja do tempo cósmico-natural, biológico, seja da temporalidade histórica.

Vida, morte, ressurreição – ciclo recorrente da existência que marca momentos fortes da festa. Vida, morte, ressurreição – ciclo recorrente da festa que marca momentos fortes da existência.

Nos costumes primitivos existia o "riso ritual", oficialmente instituído, espécie de contrafação cômica dos cultos sérios, que convertia o sagrado em motivo de burla, o herói em motivo de paródia e chacota. Bakhtin dá conta de fenômeno similar na Roma primitiva. Por ocasião da celebração de algum triunfo, o vencedor, em igual proporção, era simultaneamente

escarnecido[10]. Nas cerimônias fúnebres, o morto era objeto de pranto e celebração, bem como de escárnio. Vitória ou fracasso, glória ou vilipêndio, possibilidades antinômicas decorrentes da mesma situação de risco, que precisavam ser sempre lembradas.

O que diferencia esses duplos ritualísticos, entre o mundo primitivo e as sociedades onde prevalece o sistema de classes, como no Estado romano e na Idade Média, é a perda da unidade ritualística, de modo que as formas cômicas, ao se afastarem das formas oficiais, cada vez mais se complexificam e seu sentido modifica-se, configurando formas fundamentais da percepção do mundo constitutivas da cultura popular. Desritualizam-se, ao mesmo tempo em que consubstanciam novas modalidades de expressão popular. Como exemplo Bakhtin cita as saturnais romanas e os carnavais medievais.

No carnaval medieval, o princípio da comicidade ganha autonomia de seu contraponto religioso. Distante de qualquer dogmatismo místico-eclesiástico, os festejos perdem qualquer tipo de caráter mágico ou encantatório, o que ainda se poderia encontrar no riso ritualístico primitivo. Destaca-se seu caráter de festa pagã. Em certos casos, as formas carnavalescas são autênticas paródias do culto religioso.

A despeito de semelhança com formas teatrais, a festa medieval situa-se entre a arte e a vida cotidiana. Para Bakhtin, existe uma diferença básica entre o teatro e o carnaval da Idade Média. Este ignora por completo qualquer distinção entre ator e espectador. Ignora também o palco. “Pois o palco teria destruído o carnaval (e inversamente, a destruição do palco teria destruído o espetáculo teatral)” (Bakhtin, 1993, p. 6). Os “foliões” não assistem passivos ao carnaval. Participam, *vivem*, pois o festejo é para todos. Daí seu caráter universal. A lei que preside o carnaval é a *lei da liberdade*[11]. Na verdade, tudo leva a crer que é o teatro medieval que bebe nos mananciais dos festejos carnavalescos. O ideal das saturnais romanas vivificadas como um período de retorno, ainda que provisório, a um tempo e lugar “outros” – ao país da idade de ouro – permanece vivo nos festejos medievais, momento privilegiado de suspensão e fuga da rotina e da vida ordinária. Por isso, o carnaval não se constitui como arte de espetáculo teatral, mas é uma forma efetiva, ainda que transitória, da própria vida. Talvez uma forma de efetiva estetização da existência, numa formulação mais contemporânea. Assim, “a forma efetiva da vida é ao mesmo tempo sua forma ideal ressuscitada”(Bakhtin, 1993, p. 7). Nem teatro, nem representação. Nem atores, nem palco. Momento especial da existência, ao mesmo tempo onírico e real. É a própria vida que representam. Daí não ser representação, mas vivência. Jogam um jogo especial que se transforma em vida real. É aquela *dualidade do mundo e da vida* – segunda vida do povo, fundada no princípio do riso e da festa.

No carnaval da Idade Média, esse é o caráter específico da segunda vida do povo – o caráter utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância. As festas oficiais da Igreja e do poder feudal negavam a possibi-

lidade da segunda vida ao povo. Reiteravam o existente, o presente, pela celebração do passado, pela repetição ritualística do mesmo, do eterno. O tempo apresentado como mero elo da cadeia da eternidade. A finitude negada e engolfada na infinitude transcendente. O oficial consagrava o grave, a seriedade. O riso era um corpo estranho no mundo sagrado.

Essa reflexão bakhtiniana é bastante esclarecedora, por exemplo, para a compreensão do romance *O nome da rosa*. Um traço marcante do fenômeno da carnavalização é o mundo das inversões. A descrição do "mundo às avessas" desenhado pelo monge miniaturista Adelmo de Otranto, primeira vítima do *serial killer* do romance de Umberto Eco, ilustra magistralmente esse jogo de espelho do mundo das interversões entre o sagrado e o profano, o sublime e o vagabundo, a verdade e a mentira.

> *Porém, já estavam prontas outras folhas, e olhando para elas nem eu nem Guilherme conseguimos conter um grito de admiração. Tratava-se de um saltério às margens do qual se delineava um mundo ao avesso em relação àquilo com que se habituaram os nossos sentidos. Como se à margem de um discurso que por definição é o discurso da verdade, se desenvolvesse, profundamente ligado a ele, um discurso mentiroso sobre um universo virado de cabeça para baixo, em que os cães fogem das lebres e os cervos caçam o leão* (Eco, 1995, p. 97).

Entretanto, as passagens mais significativas do romance referentes ao nosso tema estão contidas na série de disputa entre os monges Guilherme de Baskerville, defensor do riso, e Jorge de Burgos, representante da seriedade oficial, no melhor estilo das "*quaestiones disputatae*" da tradição escolástica. Contra os argumentos intransigentes deste último, Guilherme procura convencê-lo do caráter lícito do riso. Os diálogos são entrecortados com argumentos do tipo "por ser racional, é próprio do homem rir", com depoimentos da vida de santos que teriam manifestado humor até na hora do martírio. Questão suprema: o riso teria feito parte da vida de Cristo ou não? Mas o *leit-motiv* mais intrigante e fantástico que conduz a trama principal é a existência de um suposto segundo livro da *Poética* sobre a comédia, onde o Filósofo (Aristóteles) teria feito o elogio do riso, cuja leitura o monge Jorge procura evitar. Para isso, usa de todos os expedientes, inclusive de assassinatos, para preservar aquilo que julga ser certo e lícito – a ordem de um mundo sério e grave.

A festa carnavalesca é o momento da total inversão do regime dominante: a liberação, ainda que provisória, a abolição das hierarquias, regras e tabus, o congraçamento pagão. Desejos oníricos de um lugar outro e de um tempo outro, de uma utopia e de uma ucronia. Tal abolição tem um sentido especial. Nas festas oficiais, as distinções hierárquicas, com insígnias, títulos, discursos e pompas, marcavam intencionalmente as desigualdades. Na festa

popular, o ideal utópico e o real constituíam uma parte essencial da visão carnavalizada da vida e do mundo. "Em conseqüência, essa eliminação provisória, ao mesmo tempo ideal e efetiva, das relações hierárquicas entre os indivíduos, criava na praça pública um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais" (Bakhtin, 1993, p. 9).

Com o correr dos séculos, o carnaval consubstanciou uma linguagem e procedimentos próprios, uma percepção peculiar e carnavalizada do mundo por parte do povo. A forma simbólica da linguagem carnavalesca caracteriza-se principalmente pela lógica "ao avesso". A linguagem do segundo mundo é a paródia da vida ordinária, do "mundo ao revés". Para Bakhtin, tal paródia diferencia-se da visão moderna meramente negativa e formal, pois, aquela, mesmo negando a vida ordinária, ressuscita e renova ao mesmo tempo. O riso carnavalesco medieval é "*ambivalente:* alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente"(Bakhtin, 1993, p. 10).

A universalidade da festa popular faz com que tudo se torne objeto de burla e deboche, inclusive os próprios debochadores: "o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem" (Bakhtin, 1993, p. 11).

A carnavalização na literatura: enriquecimento do conceito

Bakhtin estende sua análise sobre o fenômeno da carnavalização para além das práticas populares, ou seja, para as narrativas que se utilizam da linguagem carnavalesca. Trata-se de uma literatura prenhe daquela concepção carnavalizada do mundo. Isso ocorre durante toda a Idade Média, conforme atesta a difusão de uma literatura latina paródica ou semiparódica, onde a ideologia cristã feudal, com todos os seus rituais, é descrita a partir de uma perspectiva cômica. A obra mais famosa desse tipo de literatura é *A ceia de Cipriāo (Coena Cypriani)*[12], que parodia o Antigo e Novo Testamento (toda a literatura oficial judaico-cristã) dentro do espírito carnavalesco, fato que estaria legitimado pela tradição do *risus paschalis* bem como pelos remotos vestígios das saturnais romanas. Outra obra do gênero é *Vergilius Maro grammaticus*, erudito tratado semiparódico da gramática latina, da sabedoria escolástica e dos métodos científicos no início da Idade Média. Para Bakhtin, tais obras são inaugurais da literatura carnavalesca medieval, cuja popularidade persiste até o Renascimento.

É ainda nesse período que surge uma linhagem de *paródia sacra* constituída pelos duplos paródicos de uma numerosa liturgia (liturgia dos beberrões, liturgia dos jogadores), paródias das leituras evangélicas, das orações, inclusive das mais sagradas como o pai-nosso, a ave-maria, as ladainhas, os hinos religiosos, os salmos etc. A moral cristã e os milagres são carnavalizados em maior ou menor grau. O riso e o deboche são traficados para o interior da fé e dos mistérios. Para o autor, essa literatura cômica latina conhece seu clímax no apogeu do Renascimento, com o *Elogia à loucura,* de

Erasmo de Roterdam, uma das obras mais criativas do riso carnavalesco da literatura mundial. Como conseqüência do fenômeno da carnavalização, presente tanto nas práticas festivas do povo, como na narrativa paródica de uma literatura latina, durante a Idade Média, gestaram-se aos poucos novas formas lingüísticas: gêneros inéditos, interversão de sentidos, extinção de certas formas etc.

Bakhtin destaca, dentre as inovações lingüísticas criadas pelo processo de carnavalização, a incorporação da linguagem familiar e vulgar da praça pública. Esta prima-se pelo uso freqüente de grosserias, de expressões fortes e injuriosas. As grosserias blasfematórias, em tempos primordiais, exerciam funções essencialmente mágicas e encantatórias. Tais grosserias dirigidas às divindades constituíam um elemento básico dos cultos cômicos mais arcaicos. Seu caráter ambivalente degradava e regenerava simultaneamente. Essa ambivalência é transportada para o caráter verbal típico das grosserias da linguagem carnavalesca, perdendo completamente, porém, sua dimensão sagrada e encantatória. Com isso, as grosserias criaram na festa carnavalesca, um clima de liberdade lúdica.

Segundo Featherstone (1995), citando Stallybrass e White, Bakhtin identifica no fenômeno da carnavalização o rito das inversões e transgressões simbólicas, no qual os pares antinômicos – superior/inferior, sublime/vagabundo, erudito/popular, clássico/grotesco – são desconstruídos e reconstruídos, obedecendo a uma lógica de “um mundo ao avesso”. “Os autores apóiam-se na obra de Bakhtin, para mostrar como o carnaval envolve a celebração do ‘corpo grotesco’ – comida farta, embriaguez, promiscuidade sexual – num mundo em que a cultura erudita é posta de cabeça para baixo. O corpo grotesco do carnaval é o corpo inferior da impureza, desproporção, imediatez, orifícios, o corpo material que é o oposto do ‘corpo clássico’, belo, simétrico, superior, percebido a distância, o corpo ideal. O corpo grotesco e o carnaval representam a alteridade excluída do processo de formação da identidade e da cultura da classe média” (Featherstone, 1995, p. 113 ss).

Vendo em Rabelais o paradigma recorrente do *princípio da vida material e corporal* (“imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais, e da vida sexual”– Bakhtin, 1993, p. 16) da linguagem carnavalesca renascentista, Bakhtin enfatiza o caráter hiperbólico e exacerbado do sentido das imagens cumprindo papel fundamental na hermenêutica da formas e símbolos da linguagem carnavalizada. As imagens referentes ao *princípio da vida material e corporal* em Rabelais, bem como em vários outros autores renascentistas, como Boccaccio, Shakespeare, Cervantes, em menor escala, são tributárias da comicidade popular, de uma concepção estética da vida ordinária. A isso, Bakhtin denomina de *realismo grotesco* (Bakhtin, 1993, p. 17).

No realismo grotesco do sistema de imagens da cultura cômica popular, a grosseria do princípio material e corporal manifesta um caráter *positivo e afirmativo* na sua universalidade, ludicidade e utopia. Quem parti-

cipa da festa não é o indivíduo biológico isolado, nem o indivíduo egoísta burguês, mas o *povo.* A centralidade das imagens da vida corporal e material está na fertilidade, no crescimento e na abundância, o que irá determinar o caráter alegre e festivo (fuga da rotina) das imagens referentes à vida material e corporal. É o princípio da festa, do banquete, da alegria, das *folganças* e *festanças* típicas do período carnavalesco[13].

Bakhtin aponta o *rebaixamento* como o traço marcante do realismo grotesco, ou seja, a transposição, aquela transgressão simbólica, de tudo o que é elevado e sublime, para o plano material e corporal, na concretude da terra e do corpo biológico, na sua indissolúvel unidade. Referindo-se a certos diálogos cômicos da *Coena Cypriani*, muito populares na Idade Média, Bakhtin cita os de Salomão com o bufão Marcul. De um lado, as máximas salomônicas, graves e elevadas, de outro, as tiradas jocosas e rasteiras do bufão, sempre direcionadas ao mundo material (bebida, comida, digestão, vida sexual).

Nesses procedimentos de interversão muito comuns na época, os bobos da corte *rebaixavam* as cerimônias de iniciação dos cavaleiros e outros ritos solenes. O rebaixamento do cerimonial cavalheiresco presente em *Dom Quixote* é inspirado na tradição do realismo grotesco[14].

A inversão do sublime possui uma figuração tópica. O “alto” e o “baixo” possuem um sentido rigorosamente previsível. O “alto” situa-se no céu, o “baixo” na terra. Esta é, ao mesmo tempo, solo onde se enterra e se planta. Daí o sentido da terra conotar uma ambivalência: constitui princípio de absorção (túmulo, ventre) e de nascimento e ressurreição (seio materno). Essa dimensão tópica revela seu aspecto cósmico. Na sua dimensão *corporal*, articulada à dimensão cósmica, o alto é representado pela cabeça/rosto, e o baixo pelo sexo, o ventre e o traseiro. Esses pares bissêmicos são traços fortes do realismo paródico-grotesco medieval. Ouvem-se aqui os ecos do mito da Fênix. “Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção mas também, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor (.) degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento (.) o baixo é sempre o *começo*” (Bakhtin, 1993, p. 19).

Parece-nos eterno esse jogo pendular de inversões entre o sagrado e o profano, o sublime e o vagabundo, o “alto“ espiritual e o “baixo” terra-a-terra. Podemos, por exemplo, observar o que ocorreu com a música antiga. As escalas modais gregas, matrizes dos modos cristãos medievais (cantochão, escala ocidental maior – modo jônico, escala menor – modo eólio), tinham como princípio uma nota aguda, situada no alto. Assim, as escalas, ao serem executadas, realizavam um movimento descendente. Os monges medievais conservaram as mesmas ordens escalares, invertendo, porém, essa dinâmica descendente. As trajetórias dos modos cristãos passaram a ter como ponto de partida uma nota básica grave situada na parte baixa da escala, desenvolvendo percursos ascendentes. Tal inversão nos permite a seguinte reflexão: não teria

a ascese cristã medieval intervertido o mundo mítico-ritualístico grego? Não eram os deuses gregos antropomorfizados, com desejos, paixões, iras, ciúmes e prazeres? Deuses que descem do Olimpo para se regozijarem nas festas dos humanos, ao contrário do mundo religioso judaico-cristão, que concebe o homem como criatura feita à imagem e semelhança de seu criador, mas que perde a inocência ao comer o fruto proibido e, por isso, é expulso do paraíso? Portanto um ser em permanente luta para superar sua condição de terreno, que busca sempre ascender à perfeição celestial?

A paródia renascentista conserva as melhores tradições da cultura carnavalesca popular, figurando em Rabelais, sua expressão mais perfeita e profunda. Já em Cervantes, Bakhtin vê alterações do sentido do princípio material e corporal, bem como atenuações do seu naturalismo e do seu caráter festivo, reflexão que nos cabe, nos limites deste trabalho, apenas mencionar.

Interessa-nos aqui destacar a manutenção dos traços profundamente carnavalescos em *D. Quixote*. O apetite e a sede do grande ventre de Sancho Pança, alegoria recorrente à dimensão glutônica da festa, retratam sua inclinação para a mesa farta e generosa, sem caráter egoísta e pessoal, mas, pelo contrário, uma inclinação para a fartura geral. Sancho seria um herdeiro direto da linhagem dos antigos demônios pançudos da fertilidade, a exemplo do que se vê nos vasos coríntios. O naturalismo grotesco da pança de Sancho seria o ventre acolhedor do idealismo abstrato, particular e insensível de Dom Quixote. Quixote/Sancho, par antinômico que configura o mesmo jogo de espelho de imagens opostas, presente nas paródias medievais diante das idéias e ritos espirituais elevados; no papel do bufão diante das cerimônias solenes; do carnaval e da *Charnage* (período em que é liberado o consumo de carne) em relação à Quaresma. O terra-a-terra sancheano (princípio do material e do corporal) é transmutado nas brumas oníricas da visão anacrônica de Dom Quixote. Em vez de moinhos de vento, vêem-se gigantes a combater; em vez de toscos albergues, castelos fortificados; em vez de rebanhos de dóceis animais, exércitos de cavaleiros; em vez de estalajadeiros, castelãs; em vez de prostitutas, damas da corte[15].

Muito embora identifique inflexão de perspectiva no texto de Cervantes, Bakhtin afirma a fidelidade da literatura renascentista a uma profunda visão carnavalesca do mundo, cujo realismo agora é produto da articulação da herança da cultura cômica popular com a típica visão da existência fragmentada do novo homem da sociedade burguesa moderna. Assim, o realismo renascentista executaria um movimento pendular entre essas duas linhas contraditórias. Fragmentos e vestígios do realismo grotesco estariam também presentes no campo da literatura realista ocidental dos últimos séculos, cuja vitalidade, de tempos em tempos, é resgatada, sem no entanto recuperar, na maioria dos casos, sua força positiva.

O realismo grotesco caracteriza um fenômeno em permanente transformação, metamorfose sempre precária e provisória, estado de morte e nascimento. *Tempo* e *evolução* são condições possibilitadoras da constituição

da imagem grotesca. Outra condição indispensável articulada às anteriores é a sua *ambivalência*.

As imagens grotescas, com sua rica ambivalência, irrompem, no Renascimento, como a expressão artística e ideológica, por excelência, de um vigoroso sentimento da história e de sua alternância. Eis a chave histórica para a compreensão da narrativa rabelaisiana. As imagens do realismo renascentista conservam o grotesco original, afastando-se das imagens da vida cotidiana, inspiradas numa estética preestabelecida. Ambivalentes e contraditórias, aparentam monstruosidade e disformidade, contraponteando com a estética "clássica" do Renascimento. "*A nova percepção histórica* que as trespassa, confere-lhes um sentido diferente, embora conservando seu conteúdo e matéria tradicional: o coito, a gravidez, o parto, o crescimento corporal, a velhice, a desagregação e o despedaçamento corporal, etc., com toda a sua materialidade imediata, continuam sendo os elementos fundamentais do sistema de imagens grotescas. São imagens que se opõem às imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento" (Bakhtin, 1993, p. 22).

Para ilustrar tal fenômeno, Bakhtin nos remete às *velhas grávidas* modeladas em terracota de Kertch, no Museu l'Ermitage de Leningrado, onde a velhice e a gravidez são grotescamente representadas. Nada acabado, perfeito ou estável no corpo das velhas. "Combinam-se ali o corpo descomposto e disforme da velhice e o corpo ainda embrionário da nova vida. A vida se revela no seu processo ambivalente, interiormente contraditório (.) é a quintessência da incompletude" (Bakhtin, 1993, p. 23)[16].

O caráter constitutivo mais forte da carnavalização da vida e do mundo, com maior pertinência para a "identidade cultural" brasileira, referese ao mundo das transgressões e das interversões. Instaurando uma visão não rotinizada do mundo e da vida, a festa do congraçamento pagão, do "mundo às avessas" significa liberação, inversão de hierarquias, papéis, regras, valores etc. Rito do *rebaixamento,* inverte-se o "alto" e o "baixo".

Na festa brasileira, são várias as ocorrências do "mundo ao revés": troca-se o dia pela noite, a vida do bairro pelo centro da cidade, o território do trabalho e da fadiga dá lugar para o território da dança e do prazer. Trocam-se os papéis sexuais e sociais – homens machistas vestem-se de mulher, adultos usam fraldas e chupetas, cantam "mamãe eu quero mamar"; homens graves fantasiam-se de malandro; negros e brancos fantasiam-se de índios; pobres vestem-se de aristocratas; pessoas da classe média vestem-se de "sujos"; animados foliões cobrem-se com mortalhas[17].

Ao reconstruirmos sinteticamente o conceito de carnavalização de Bakhtin não pretendemos "formatar" uma categoria a ser aplicada rigidamente nas ocorrências carnavalescas, tão típicas nas práticas culturais do povo brasileiro, bem como na produção intelectual de artistas brasileiros. Lembremos que um dos atributos fundamentais da concepção carnavalizada é a ambivalência e a ambigüidade. Portanto, ao reconstruí-la como categoria, exige-

se necessariamente flexibilização metodológica ao confrontá-la com a faticidade empírica. Temos também de levar em conta que o grotesco popular, na contemporaneidade, foi re-estetizado pela indústria cultural, subsumido à lógica da mercadoria, desqualificando-o e exacerbando a quebra da unidade do sentido ambivalente do *rebaixamento* positivo da carnavalização medieval, cujo esmaecimento provocado pelo realismo renascentista já havia sido detectado pelo próprio Bakhtin.

Nossa intenção é examinar como o fenômeno da carnavalização, tendo Bakhtin como importante suporte de estratégia analítica, se manifesta em dois momentos importantes de nossa vida cultural: o antropofagismo e o tropicalismo.

Esses momentos radicalizantes da visão carnavalizada da vida e do mundo reiteram, a rigor, um traço já encontrado em vários outros momentos da história de nossas práticas culturais, desde o início da colonização. Segundo o historiador da vida e obra dos jesuítas no Brasil, pe. Serafim Leite, os primeiros contatos com os nativos foram possíveis graças à " 'música de caráter exclusivamente popular no gênero de folia, (...) a que se não deve atribuir nenhum caráter religioso, mas de simples e honesta diversão popular' "(*apud* Tinhorão, 1990, p. 36). O apelo a algumas práticas prefiguradoras da carnavalização era tão forte que Anchieta, ao mesmo tempo que dava espaço para o imaginário popular se manifestar "em cantigas profanas que andavam em uso", fornecendo "novas letras de assunto pio", ele próprio combatia a possibilidade de profanação dos rituais religiosos (cf. pe. Simão Vasconcelos, *apud* Tinhorão, 1990, p. 37).

A presença das festas populares nas manifestações religiosas já era tradicional em Portugal: nos autos pastoris, os atores dançavam "ao som da viola, pandeiro, e tamboril e frauta [sic], e juntamente representavam um breve diálogo cantando algumas cantigas pastoris" (Tinhorão, 1990, p. 37). Essa herança popular das encenações natalinas festivas, no Brasil, migra da Bahia para o Rio de Janeiro, originando os ternos e ranchos de Reis, até sua completa paganização, como veremos adiante, em fins do século XIX, quando dariam origem aos ranchos de Carnaval, "cuja estrutura passaria, afinal, com suas alegorias e enredos, às escolas de samba" (Tinhorão, 1990, p. 38).

Os termos *folia* e *folião* parecem transitar naturalmente em várias práticas populares festivas. Podem se referir tanto à folia dos Santos Reis ou folia do Divino como à folia pagã do carnaval. A visão carnavalizada do povo não poupa nem o Espírito Santo, pois este, visto como um folião glutão, parece compartilhar "do apetite e da sede do grande ventre de Sancho Pança", conforme atesta Manuel Antonio de Almeida, em *Memórias de um sargento de milícias*, ao narrar uma Folia do Divino, no Rio oitocentista, onde pastores "colhendo esmolas de porta em porta" entoavam a seguinte cantiga:

O Divino Espírito Santo
É um grande folião,
Amigo de muita carne,
Muito vinho e muito pão
(*apud* Tinhorão, 1990, p. 131).

A suprema carnavalização da festa de origem profano-religiosa dar-se-á em fins do século XIX, quando o baiano Hilário Jovino decide sair com o seu rancho no Carnaval, não no natal como de costume, obtendo um grande sucesso, graças à sua boa organização e à presença feminina. Além dessa novidade, uma das mulheres, prefigurando a porta-bandeira das Escolas de Samba, ia à frente com um belo estandarte. Todo esse processo de carnavalização se completa, considerando que o estandarte fora "*encomendado por Hilário à Casa Sucena, especializada em paramentos de igreja e artigos religiosos em geral*"* (Tinhorão, 1990, p. 213).

Carnavalização à brasileira

Antropofagia e modernismo de Oswald de Andrade

Tupi or not tupi that is the question.
Ante dos portugueses descobrirem o Brasil,
o Brasil tinha descoberto a felicidade.
A alegria é a prova dos nove.
(Fragmentos do *Manifesto Antropófago,*
Oswald de Andrade)

O carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça.Pau-brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo.
A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança.
(*Manifesto da Poesia Pau-Brasil,* Oswald de Andrade)

Quem foi que inventou o Brasil?
Foi seu Cabral, foi seu Cabral.
No dia 21 de Abril,
Dois meses depois do carnaval.
(Lamartine Babo)

Para Boaventura Santos, "ao declarar os poemas reunidos na coletânea *Pau Brasil*, publicada em 1924, como tendo sido escritos 'por ocasião da descoberta do Brasil', Andrade propõe-nos um começo radical" (Santos, 1995, p. 136), da mesma forma como sugere a marchinha de Lamartine Babo, que, mesmo não pertencendo ao movimento antropofágico, partilha da visão análoga que inventa a festa carnavalesca e a alegria – *a prova dos nove* –, antes da descoberta do país pelos portugueses. O movimento antropofágico,

* Grifo nosso.

ao invés de excluir o outro, propõe devorar "o tempo que o precede, seja o tempo falsamente primordial do nativismo brasileiro, seja o tempo artificialmente universal do eurocentrismo" (Santos, 1995, p. 136). Tempo fundador de uma sociabilidade outra, que nega seu negador, sem buscar sua anulação. Tal perspectiva leva-o a recusar a "macumba para turista", bem como a instaurar um novo tempo iniciático de criação cultural, onde o genuinamente brasileiro significa que tudo pode ser *estética* e *festivamente* reaproveitado.

Os manifestos oswaldianos, como boa parte do modernismo dos anos 20, procuram se livrar de um pesado fardo proveniente de uma tradição beletrista, considerada estéril, da cultura nacional. A radicalidade da proposta antropofágica poder ser aferida pelo ataque feroz que sua poética desfere contra os "epígonos do parnasianismo", um Brasil visto pelos "mitos do bem dizer", onde triunfava o "patriotismo ornamental", no dizer de Antônio Cândido. Por ocasião da irrupção da Semana de Arte Moderna de 22, "Rui Barbosa, 'a águia de Haia' ", Coelho Neto, o 'último heleno', Olavo Bilac, 'o príncipe dos poetas', eram os deuses incontestes de um Olimpo oficial, no qual o Pégaso parnasiano arrastava seu pesado caparazão metrificante e a riqueza vocabular (entendida num sentido meramente cumulativo) era uma espécie de termômetro da consciência 'ilustrada' " (Campos, 1990, p. 8). É sobretudo, contra o parnasianismo que Oswald de Andrade assesta sua metralhadora giratória ao fazer a defesa da : "língua sem arcaísmo, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos... Só não se inventou uma máquina de fazer versos – havia o poeta parnasiano" (Andrade, 1990b, p. 42 ss)[18]. Os que reagem à nova poesia, são estigmatizados com o epíteto de "poetas do Diário Oficial".

A exigência de novos postulados estéticos para a linguagem artística é, para Andrade, decorrência imperiosa de um *esprit nouveau* da época, por ele captado, tanto quanto o tropicalismo foi capaz de captar um novo *Zeitgeist*, algumas décadas mais tarde. É nítida a contribuição recebida dos modernistas, sobretudo do dadaísmo.

Ver com olhos livres (Oswald de Andrade). A voracidade da estética antropofágica desenvolve uma dialética desconstrutivista/reconstrutivista, o que foi assinalado por Paulo Prado no prefácio escrito em 1924 para o poema de Andrade, texto que mais parece ser um manifesto sobre o *Manifesto Pau-Brasil*. "A poesia 'pau-brasil' é, entre nós, o primeiro esforço organizado para a libertação do verso brasileiro (.) um período de construção criadora sucede agora às lutas da época de destruição revolucionária, das 'palavras em liberdade' (...). Sejamos agora de novo, no cumprimento de uma missão étnica e protetora, jacobinamente brasileiros. Libertemo-nos das influências nefastas das velhas civilizações em decadência (...). Esperemos também que a poesia 'pau-brasil' extermine de vez um dos grandes males da raça – o mal da eloqüência balofa e roçagante" (Prado, 1990, p. 58 ss). A cabeça antropofágica é

como a cabeça de Juno, de duas faces. Uma, a que dessacraliza, é desconstrutiva. A outra, a que rearticula os materiais anteriormente desierarquizados e devorados/reinventados e reapropriados, é reconstrutiva.

Para Andrade, a nova linguagem poética possui bases sólidas na nova era industrial. Prefigura-se o desafio que uma arte, desauratizada pela indústria cultural, enfrentará a partir dos novos tempos. O dado novo precisa ser canibalizado. "Houve um fenômeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo (...). Veio a pirogravura. As meninas de todos os lares ficaram artistas (...). Apareceu a máquina fotográfica. E com todas as prerrogativas do cabelo grande, da caspa e da misteriosa genialidade de olho virado – o artista fotógrafo. Na música, o piano invadiu as saletas nuas, de folhinha na parede. Todas as meninas ficaram pianistas. Surgiu o piano de manivela, o piano de patas. A *pleyela*. E a ironia eslava compôs para a *pleyela*. Stravinski. A estatuária andou atrás. As procissões saíram novinhas das fábricas" (Andrade, 1990b, p. 42).

Mas talvez o novo dado tecnológico a jogar um papel fundamental na linguagem antropofágica, via dadaísmo e outras expressões do modernismo europeu, tenha sido o cinema, com sua linguagem fragmentada, com a montagem de imagens múltiplas, com a velocidade de um tempo elidido, com o abandono da idéia de "ilusão da realidade", e de um nova arte sujeita a seus próprios e novíssimos cânones. Em termos de proposição de novos postulados e paradigmas estéticos, o cinema está para o antropofagismo assim como a televisão estará, mais tarde, para o tropicalismo.

Nossa reflexão sobre o antropofagismo estaria incompleta se não abordássemos, ainda que sumariamente, a questão da concepção oswaldiana acerca do regionalismo e do nativismo indigenista. "Ser regional e puro em sua época". Andrade rejeita proclamações regionalistas estreitas e exclusivistas. Antropofagismo significa tensão dialética entre o regional e o universal. Ser regional é ser brasileiro na contemporaneidade universal. Mais uma vez o modelo dadaísta, no imaginário antropofágico: o movimento europeu exercia uma função crítica dessacralizante de contestação à arte aurática elitista e excludente. O triunfo da civilização tecnológica reveste-se de condições possibilitadoras da democratização dos bens culturais. No caso brasileiro, aquela função crítica possuía mais um *front* de combate – a consciência beletrista estéril, enraizada na ancestralidade bacharelesca e na mentalidade dos jurisconsultos das tertúlias de salão, expressão de uma cultura livresca radicada numa economia atrasada agro-exportadora. Essa postura não podia escapar das presas antropofágicas. Como qualquer outro motivo de deglutição, era devorada e reinventariada numa nova perspectiva.

Outro solo tropical bastante fértil onde o antropofagismo também vicejou foi o do embate travado no interior do próprio movimento modernista. Em 1926, as propostas mais radicais do movimento de Andrade sofreram um processo de diluição, com fortes traços de adernamento conservador. Essa versão edulcorada recebeu o nome de "verdamarelismo", liderada pelos

escritores Plínio Salgado e Mennotti del Pichia, futuros participantes do Integralismo. "O anarquismo revolucionário de Oswald vira, no documento 'verdamarelo', conservantismo prudente e cheio de indefinições" (Campos, 1990, p. 43). O indianismo "verdamarelo" confunde-se com o "ufanismo" do Conde Afonso Celso. É o próprio poeta Cassiano Ricardo, integrante daquela versão diluída, que confessará mais tarde: "do grupo *verdamarelo* nascem o Integralismo e a Bandeira. E pronto" (Campos, 1990, p. 43). Contra o "verdamarelismo", Oswald irá cunhar a famosa frase, muito reverenciada pela Tropicália: "triste xenofobia que acabou numa macumba para turista". Indignando-se contra o ufanismo indigenista, o mito da "raça de gigantes", Andrade brada seu *Manifesto Antropófago*: "Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz" (Campos, 1990, p. 44). Ao "*bon sauvage*" de Rousseau, aclimatado por José de Alencar e Gonçalves Dias, contrapõe o "mau selvagem", o canibal de Montaigne, para devorar as imposturas do civilizado.

Oswald de Andrade
Em Piratininga Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha

Assim assina, localiza e data o poeta seu manifesto.

A retomada da linha antropofágica pelo tropicalismo

A redescoberta do antropofagismo oswaldiano foi um passo natural na curta trajetória da Tropicália. O tributo a Andrade é explícito na entrevista do próprio Caetano concedida a Augusto de Campos, com a participação de Gil: "o Tropicalismo é um neo-Antropofagismo" (Campos, 1978, p. 207). É nítida a filiação oswaldiana da frase de Caetano que diz: "nego-me a folclorizar meu subdesenvolvimento, para compensar as dificuldades técnicas" (Campos, 1978, p. 285). A estética antropofágica significa devorar, digerir, vomitar. A Tropicália rompe com o discurso explicitamente político para concentrar-se numa atitude iniciática primitiva, que põe de lado o discurso unívoco sobre a realidade nacional, passando a ver o Brasil a partir de vários olhares. O *ver com os olhos livres* oswaldiano assume agora a perspectiva multifacética de vários olhos livres bem como de um ouvir através de vários ouvidos livres.

Para o Tropicalismo, o outro não deve ser anulado. Operando um descentramento cultural e valorativo multiperspectivista, pela articulação de múltiplas falas e olhares, contrário aos discursos que antes tomavam univocamente a realidade nacional, e pelo aproveitamento das manifestações estéticas de várias proveniências, a Tropicália configura um novo material, uma "obra aberta" de múltiplas significações. As contradições de uma "contemporaneidade não coetânea" não são objeto de mera denúncia, mas suas ambigüidades ou ambivalências são incorporadas na obra, na *nova forma* artística. O arcaico e o moderno, o rural e o urbano-industrial, o cafona e o bom-gosto, o biscoito fino e a massa grossa, a arte alienada e a engajada, o público e o privado, o experimentalismo e a participação, a "bossa" e a "roça",

a informação e a redundância, qualquer antinomia, política ou estética, é elidida em nome do direito à alteridade e da integração antropofágica do material que é deglutido no mesmo instante em que é inventariado. “Os efeitos da crítica cultural e da inovação artística são assim produzidos por apropriações e montagens, agenciando paródia e alegorização na construção de imagens” (Favaretto, 1988, p. 21).

Verifica-se o mesmo procedimento referente às manifestações políticas, culturais, artísticas ou tecnológicas provenientes do exterior, ora merecendo citações aparentemente “neutras”, ora tensionando e exacerbando a intensidade musical da canção tropicalista. Daí a constante auto e hetero-referência no Tropicalismo. A citação é um dos seus recursos estéticos preferidos. Reinterpreta-se tudo. De Lupiscínio Rodrigues a Chico Buarque, passando por Vicente Celestino e Roberto Carlos, bem como por Frank Sinatra, Lucho Gatica e Paul Anka.

O surgimento do Tropicalismo

Em meados dos anos 60, a MPB entrava em profunda crise[19]. A Revista da Civilização Brasileira promove em 1966 um debate com a participação, entre outros, de Caetano Veloso e Capinam, Nara Leão e o poeta Ferreira Gullar, na época, o mais alinhado à estética inspirada no realismo socialista do Centro Popular de Cultura (CPC), da UNE. Caetano profere então uma frase que iria se tornar famosa e recorrente para muitos analistas da MPB – a necessidade de retomar a *linha evolutiva* deixada por João Gilberto[20], como forma de sair do impasse em que se encontrava a nossa música.

Antes de prosseguir, gostaríamos de mencionar uma impropriedade contida na expressão *linha evolutiva* cunhada por Caetano, à qual aderem acriticamente analistas e/ou músicos da nossa MPB, como Augusto Campos, Júlio Medaglia, Gilberto Gil. O próprio Favaretto incorre na impropriedade, a despeito do belo livro que escreveu sobre o movimento, do qual este nosso trabalho se sente devedor. Levando em conta as propostas que aos poucos foram se configurando no interior do movimento, veremos que o Tropicalismo, como tributário da visão carnavalizada do mundo, propõe-se a ser paródia do mundo oficial e sério, reinventariando tudo que lhe antecede. Daí sua proposta multiperspectivista e multivalorativista.

A expressão *linha evolutiva* da MPB conota o sentido de evolução nas artes. Subjaz a essa concepção evolucionista a idéia de um processo valorativo onde algo se movimenta de um ponto inferior a outro superior: um menos que evolui para um mais, um menor para um maior, um algo menos qualificado para algo melhor. Sua adoção no campo da estética é bastante complicada, uma vez que esse “algo mais” poderia ser traduzido como “mais qualidade”, portanto, mais arte, mais forma, mais desenvolvimento estético, mais “*finesse*”. Recai-se assim numa atitude uno-perspectivista e valorativista, onde o evoluído torna-se superior ao que lhe antecede. E foi também contra tudo isso que o Tropicalismo se insurgiu, um ano e meio depois do debate da

RCB, para sacudir o mundo musical do país.

Segundo Tom Zé, o Tropicalismo foi um movimento bem datado: durou um ano e dois meses. Para sermos exato, de outubro de 67 [3º Festival da MPB da Record] a dezembro de 1968 [prisão de Caetano e Gil, logo após o AI-5, promulgado pela ditadura militar]. Segundo R. Duarte, músico e produtor gráfico da capa do disco Tropicália, não se tratou de um movimento, mas de um momento de um movimento maior que começara antes. Movimento ou não, qual a razão de sua força, expressando um tipo de fenômeno que tanto tem atraído a atenção de pensadores da cultura e da política, onde anos parecem estar condensados em frações mínimas de tempo, provocando profundas rupturas, liberando um magma desconstrutor e reconstrutor, abrindo novas perspectivas e infinitas possibilidades de criação, nos mais diferentes domínios da ação humana? O Tropicalismo parece ter sido portador dessa força.

Caetano e Gil são enfáticos: o Tropicalismo não surge como movimento organizado. Ele é fruto da preocupação entusiasmada com a discussão e proposta de algo novo, como forma de enfrentar a crise vivenciada pela MPB. Em outubro de 67, quando *Domingo no parque* e *Alegria alegria* eclodem no Festival da Record, em SP, esse algo de novo ocorre, na área musical, aportando um debate no mesmo nível que vinha ocorrendo em outras modalidades da cultura brasileira: artes plásticas, cinema, teatro e literatura. Será essa articulação que dará consistência ao que mais tarde será designado de Tropicália ou Tropicalismo.

O que caracterizou o final da década de 60, no mundo ocidental, foi a radicalidade crítica do movimento da chamada Nova Esquerda, que explicita questionamentos à militância política ortodoxa e tradicional, emblematicamente representada pelos Partidos Comunistas ainda presos ao ranço estalinista, bem como e sobretudo pelas novas propostas estéticas, rejeitando categoricamente subsumir a criação artística aos ditames conteudísticos dos propósitos revolucionários, como critério de qualidade da obra de arte. “Imaginação no poder”, palavra de ordem de maio de 68 da revolta estudantil na França, bem poderia ser traduzida como reinventar a política pela estética.

No Brasil, o social-realismo do CPC, com forte influência do ISEB[21], era a expressão exacerbada da politização da estética. A nova esquerda propõe estetizar a política: Maio de 68, movimento da contracultura, guerra do Vietnã, “Revolução na Revolução”, guerrilha latino-americana, Guevara. E mais: TV, indústria cultural, rock internacional e jovem guarda, cinema francês (leia-se Godard), psicodelismo, drogas, elevação do padrão de consumo de setores restritos porém de altíssimo poder aquisitivo das novas camadas médias brasileiras (leia-se “milagre brasileiro” dos magos da economia da ditadura militar), pressão consumista comandada pela sedução midiática, postulação de novas posturas estéticas. Nesse turbilhão todo, no olho do furacão, um grupo de baianos (os baiunos, na visão preconceituosa do irreverente jornal carioca *O Pasquim* – os “doces bárbaros” que amavam a bossa nova, os Beatles e os Rolling Stones) capta esse novo *Zeitgeist*. Não aquele “espírito do tempo”

único e necessário, fruto da odisséia do espírito absoluto hegeliano, mas *l'esprit nouveau* capaz de dar conta da multiplicidade polifônica de um sensibilidade outra trazida pelos novos tempos.

Com radicalidade, o tropicalismo propõe a efetivação da modernidade artística, prefigurada na proposta antropofágica, por meio da compreensão singular das variadas interpretações da realidade nacional, e não de uma única e hipostasiada realidade brasileira, e pelo rico tratamento das diferentes dimensões heterocrônicas de nossa realidade cultural. À visão uno-identitária, a proposta multidentitária. À mesmidade, a multialteridade. Assim, se nega a dar continuidade ao discurso perspectivista anterior, expresso numa verticalidade estética emanada das consciências politizadas que iam às massas alienadas, para proferir um discurso salvador, anunciador do *novo dia que virá*. No lugar dessa perspectiva da decolagem revolucionária, a estética da colagem (ou da bricolagem), da horizontalidade *do tudo, ao mesmo tempo, agora*, do *tutto e subito*.

Segundo Celso Favaretto, ao mesmo tempo que o tropicalismo "articulava uma nova linguagem da canção, a partir da tradição da música popular brasileira, e dos elementos que a modernização fornecia, sua intervenção configurou-se como um trabalho de desarticulação das ideologias que, nas diversas áreas artísticas, figuravam a relação entre experimentalismo estético e participação social" (Favaretto, 1988, p. 20). Assim, o tropicalismo procura dar uma resposta desconcertante na discussão sobre as relações entre política e arte.

Examinemos duas obras fundadoras da Tropicália, apresentadas no festival da Record. *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso, inova na medida em que usa procedimentos narrativos e musicais até então estranhos à tradição da MPB – a colagem icônica de um mundo estilhaçado veiculado por manchetes condensadas e crispadas, pela estética veloz da linguagem televisiva e da propaganda[22]. A canção de Caetano descreve os problemas sociais e políticos, nacionais ou internacionais, misturando-os ao cotidiano vivenciado por jovens de classe média, expurgando o caráter agressivo, típico do *pathos* da MPB engajada. A tranqüilidade do acompanhamento das guitarras elétricas dos *Beat Boys* (suprema heresia para os mais puristas) e da interpretação de Caetano reforçam o estranhamento de um público habituado a vibrar com canções denunciadora da miséria e anunciadoras de um novo dia. Ambígua, a canção intriga (cf. Favaretto, 1996, p. 18). A alusão ao uso de alucinógenos, camuflada no diagrama do verso *sem* L*enço e* S*em* D*ocumento* (LSD), inspirado na canção L*ucy in the* S*ky of* D*iamonds*, dos Beatles, do disco *Sergeant Pepper's,* lançado no ano anterior, irrita profundamente os que exigem dos artistas uma postura de combate radical à ditadura militar e de crítica explícita à alienação da juventude consumidora de drogas. A poética aparentemente neutra dos versos que falam de guerrilhas, bombas, crimes, fuzis, conotando o registro do seu lado político-social, não tem prevalência sobre Brigitte Bardot, a coca-cola, a canção da jovem guarda, as pernas ou Cardinales bonitas. Assim,

prazer estético e crítica social parecem co-habitar. "Por que não? Por que não? Por que não?" desafia Caetano, com um sorriso provocativo.

A construção de *Domingo no parque* (Gilberto Gil), fruto do arranjo de Rogério Duprat, radicada numa concepção cinematográfica eisensteiniana (cf. Campos, 1978, p. 154), reforça o tratamento de choque que a MPB experimentou naquela histórica noite da Record. A temática é similar à canção de Noel Rosa, *Quando o samba acabou*, narrativa trágica de um triângulo amoroso que se passa nas classes populares – uma mulher disputada por dois homens. A performance interpretativa de Gil, contraponteada pelos Mutantes, transforma-a numa espécie de vertigem feérica, onde a letra, a música e o cantar compõem uma cena de movimentos variados, numa festa sincrética do parque de diversões: letra, música, sons, palavras, gritos fundem-se nos ruídos de parque, nos instrumentos clássicos, junto com berimbau, guitarras elétricas, coral, procedimentos atonais justapostos aos tonais, configurando a canção de Gil como lídima expressão da carnavalização tropicalista associada ao canibalismo oswaldiano. Sons e imagens explodem numa cacofonia dissonante e polirrítmica, onde o rodopio acelerado da roda-gigante-girante provoca explicitamente uma intensidade vertiginosa, onde o sorvete-morango-vermelho na mão de Juliana confunde-se com a imagem da rosa-vermelha, fundindo-se no sangue-vermelho agora na mão de José, no corpo da amada Juliana e do amigo João.

Para Favaretto, *Tropicália*, de Caetano Veloso, é a música inaugural e matriz estética do movimento. A canção inicia-se no meio de um som baseado em escalas não tonais de instrumentos não temperados, portanto, estranho à tonalidade eurocêntrica – universo sonoro pré-cabralino – com uma declamação paródica da carta de Caminha, o escrivão-mor da esquadra de Cabral. Como na *Poesia Pau-Brasil* e na marchinha de Lamartine Babo, o Tropicalismo demarca, em tom de deboche, a data oficial da descoberta do país, diferentemente do tempo iniciático do país tropical, explicitando uma concepção carnavalizada. Talvez por ser o compositor com maior domínio da língua dentre os poetas do tropicalismo, Caetano parece brincar com as palavras. Essencializa o texto, na procura freqüente do isomorfismo entre o som e o sentido das palavras. Para Campos, o tropicalismo reabilita um gênero que parecia morto: a da poesia cantada, na melhor tradição dos trovadores provençais do *motz el som*, ou seja, a arte de combinar palavra e som. Pela transparência de sua linguagem, que não apenas "significa", mas também "soa", bem como pela reverberação da sonoridade de alguns fonemas e do uso reiterado de ricos recursos lingüísticos como paronomásias, onomatopéias e aliterações, no corpo da canção "viva a mata-ta-ta viva a mulata-ta-ta-ta-ta".

Caetano configura um painel histórico metafórico do país. Articula o desarticulado, presentifica dimensões heterocrônicas, convivendo o mais arcaico com o mais moderno: eventos, estereótipos, citações, jargões e emblemas, ruínas e fragmentos. Do planalto central, o poeta "organiza o movimento, orienta o carnaval", inaugura um país outro, monumento sem

porta, "feito de papel crepon e prata". Seu coração pulsa ao ritmo de um "samba de tamborim", emitindo "acordes dissonantes", assimétricos, assincrônicos. Tempo e fatos totalmente díspares, articulados numa temporalidade outra, neutra, via discurso quase *nonsense*, dessacralizam a narrativa oficial que transforma as disparidades histórico-culturais em "macumba para turista ver". "A música se realiza na alternância de festa e degradação, em carnavalização e descarnavalização, (...) agenciadas pela enumeração caótica das imagens na letra, entoação de Caetano e contraponto metalingüístico do arranjo de Júlio Medalha (...). A montagem é cubista, articulando imagens surrealistas, segundo um ritmo cinematográfico à maneira de Godard. A mistura é composta de ritmos populares brasileiros e estrangeiros (...), música clássica e de vanguarda, ritmos primitivos e *Beatles*, cancioneiro popular e poesia parnasiano: o bom gosto e o mau gosto, o fino e o grosso" (Favaretto, 1996, p. 56 ss). Costurando subliminarmente os refrãos, o pulso de um baião (cf. Campos, 1978, p. 163 ss).

Tropicália: o disco manifesto

O disco *Tropicália* ou *Panis et circencis* de 1968 representa uma síntese do projeto da estética tropicalista. Nele, alegoricamente, lá tudo está, *tutto e subito*: é neste disco onde se vislumbra, com toda a clareza, o processo de carnavalização, objeto de análise deste trabalho: a festa, a crítica musical e social, o rural-arcaico e o urbano-industrial, o *kitsch* popular e o "bom gosto" erudito, metáforas, o deboche, tudo isso consubstanciando a grande geléia geral brasileira, oferenda sacro-profana para ser devorada num ritual antropofágico. Projeto coletivo[23], inclusive o arranjo, conforme depoimento do maestro Rogério Duprat, tudo no disco-manifesto é feito cuidadosamente.

A capa do disco é uma grande meta-representação. Segundo Favaretto, é uma síntese globalizante, espécie de programa visual do que será apresentado de forma fragmentada, onde seus integrantes assumem uma pose patriarcal das fotos antigas, contrastando com roupas e instrumentos modernos, e a citação explícita ao famoso urinol – *Fonte* de 1917 – *ready-made* de Marcel Duchamp, através do ar grave e solene do maestro empunhando o prosaico vasilhame como se fosse uma xícara de chá. O *décor* tropicalista é completado com o ambiente de um casa burguesa com tudo que tem direito: jardim interno com palmeira, vitral, banco de pracinha do interior, emoldurados em cor anil-verde-amarela, deixando entrever uma alusão irônica ao "verdamarelismo", aquela vertente direitista do movimento modernista combatida por Oswald de Andrade.

O disco, concebido como uma espécie de suíte, revela um dos atributos mais definidores da concepção carnavalizada do mundo e da vida, a *dualidade da visão popular* de que fala Bakhtin. O ciclo percorrido pelas canções cumpre uma espécie de rito, onde a marca carnavalizante da alternância entre o sagrado e o profano está sempre presente, como se a celebração oficial e a paródia fizessem parte do mesmo rito. Muitas vezes, a linguagem

oficial parece ser a sua própria paródia.

Duas canções extraídas da porção sagrada do disco abrem e fecham o ciclo tropicalista. O clima religioso do som de um órgão e de uma campainha usada na liturgia católica transmite uma sensação de culpa e contrição: *miserere nobis, ora ora pro nobis.* Migrantes calados, magros e famintos, na espera das sobras da janta, sonham com a utopia popular carnavalesca, de um dia partilhar de um banquete farto com "muita carne, muito vinho e muito pão": "tomara que um dia um dia seja, para todos e sempre a mesma cerveja (...) para todos e sempre metade do pão (...) na mesa da gente tem banana e feijão". A censura militar vivenciada na época é ludibriada pela forma oblíqua de denunciar a violência pela desconstrução fonêmica de três palavras-chave da canção: *Brasil, fuzil e canhão.* Tiros de canhão finalizam a música, prolongando-se na faixa seguinte, na canção *Coração Materno*, buscando aquela unidade estrutural da forma suíte.

O ciclo se fecha com outro signo ritualístico-religioso-festivo, o *Hino ao Senhor do Bonfim.* Se na abertura o *Miserere nobis* conotava culpa e contrição, agora temos festa e confiança, a despeito de vozes tonais reconstruídas numa dissonância aleatória, no meio do som de outros tiros de canhão misturados à explosão festiva de rojões. Para Favaretto, na visão tropicalista, a festa do Bonfim se transveste em efeméride oficial, transformada em "macumba para turista'. Na travessia desse ciclo ritualístico-religioso, um outro rito profano-pagão – a festa carnavalizada dos trópicos exposta em várias canções. Essa marcação temporal do disco, simultaneamente nítida e ambígua, visível e opaca, entre o sagrado e o profano, o religioso e o pagão, nos sugere uma reflexão bastante interessante.

Quando falamos do movimento pendular entre o divino e o humano, entre o sublime e o grotesco, além da obra de Bakhtin, tínhamos em mente o que hoje ocorre no carnaval de Salvador, onde o sagrado parece querer refazer seu caminho de volta, supra-assumindo agora o lado profano do rito.

Oficialmente, a festa deve ocorrer entre o domingo e a terça-feira que antecedem à quaresma, longo período de penitência e privações no calendário católico[24]. Na capital baiana, por volta do meio-dia da quarta-feira de cinzas, após vários dias de imensa folia, os mesmos trios elétricos animadores da festa pagã reúnem-se na praça para tocar, em uníssono, num clima de muita unção e recolhimento religiosos, como se estivessem no interior de uma igreja, o *Hino ao Senhor do Bonfim* (o mesmo da Tropicália) ou a *Ave Maria* de Gounod. A cena é bastante sugestiva: diferentemente da tradição católica, onde os fiéis vão às igrejas (alguns com algum confete na cabeça) para receber as cinzas num contexto religioso, milhares de foliões, permanecendo no mesmo cenário festivo-profano, vestidos com suas fantasias multicoloridas, extenuados e contritos, alguns chorando, ouvem as peças religiosas, executadas pelos mesmos músicos e instrumentos que tocaram as peças carnavalescas, como se naquele momento, constitutivo da mesma festa pagã, já iniciasse o período de recolhimento e penitência. Dessa forma, o

sagrado e o profano parecem querer se fundir num mesmo rito, talvez numa vã tentativa de pós-figurar a restauração daquela unidade ritualística primordial e arcaica perdida, notada por Bakhtin[25].

Examinemos mais de perto, as canções que julgamos principais do disco, pontuando algumas reflexões[26].

Coração materno expressa a sentimentalidade de um tempo outro, de um lugar outro, de um Brasil rural-arcaico que, outrora, ouvia a voz empostada de Vicente Celestino, típica de cantores formados pelo bel-canto operístico, que a interpretava dramaticamente, nos circos do interior do país. Em Celestino, o discurso trágico era reiterado pela redundância do seu cantar trágico. A interpretação despojada e distanciada de Caetano Veloso, denotando quase um halo de reverência, ressalta-se como uma espécie de duplo, pelo avesso, da versão original. Ao contrário desta, na versão "*cool*" de Caetano, o *pathos* trágico não se situa no canto, quase uma récita neutra, sem sentimentalismos ou morbidez (malgrado toda a tragicidade da letra)[27], mas no contraste do arranjo de Rogério Duprat que exacerba a tensão da canção, pelo uso quase que exclusivo das cordas, sobretudo dos violoncelos, em estocadas descendentes dos acordes graves quase-cromáticos, acentuando o clima trágico.

A canção *Panis et circenses* é outra alusão tropicalista ao onírico e às drogas da contracultura – "mandei plantar folhas de sonho [maconha] no jardim do solar"[28] – é grito de liberdade contra o ritual da família – "as pessoas na sala de jantar" – que não sofrem qualquer abalado – "são ocupadas em nascer e morrer". O domínio do privado, figurado na sala de jantar, é um cenário privilegiado da cena/ceia tropicalista. Em determinado momento, a canção é interrompida por uma processo de "desconstrução" eletroacústica, causada por uma aparente queda de energia. A música, ao ser retomada, é tencionada pelo ritmo que se acelera. Prossegue o banquete familiar-autofágico denotando esterilidade (diferentemente do ritual antropofágico, que é fecundo). A conversa se mantém. Ouve-se o ruído da louça que se quebra e, ao mesmo tempo, a voz de alguém que pede a salada. Outro comensal pede um pedaço. Fica a intenção da ambigüidade: o que é oferecido? O alimento partido ou a louça quebrada? Configura-se a "ordem "familiar que é mantida e o caos da louça que se quebra e dos ruídos de cacos de vidro (fragmentos da cultura nacional, inarticuláveis na cena/ceia autofágica familiar?). Como música de fundo, compondo a trilha sonora da cena/ceia familiar, o som erudito/popular de uma valsa de Strauss, logo sobrepujada pelo som eletroacústico realizando uma espécie de cromatismo ascendente, interrompido abruptamente, à moda das *découpages* cinematográficas da *Nouvelle Vague* do cinema francês, cuja estética é explicitamente reverenciada pelos tropicalistas.

Lindonéia é um bolerão inspirado no quadro homônimo ou também *A Gioconda do subúrbio*, do Rubens Gerchman, importante pintor participante do movimento tropicalista nas artes plásticas[29]. Nara Leão, intérprete da canção *Lindonéia*, comparece, na capa do disco, dentro da moldura de

um quadro sustentado por Caetano, como se ela própria auto-meta-representasse uma *Lindonéia* outra. O clima melancólico da canção fala dos sonhos românticos de uma moça-suburbana-solitária-leitora de fotonovelas, que ouve rádio e vê televisão. Seu cotidiano, sem perspectivas, cercado de todo tipo de violência, a empurra para as "emoções baratas" das novelas. O jogo de espelhos revela um ilusionismo especular onde Lindonéia se vê "miss linda e feia", desaparecendo no seu avesso, para ressurgir no mundo romanesco onde, a seguir, se projeta. Versão tropical contemporânea de uma Madame Bovary às avessas, pois esta, no fim das contas, pratica o suicídio quando se vê impossibilitada de levar adiante suas fantasias, as evasões da *Gioconda do subúrbio* seriam talvez sua única saída para não tomar "formicida tatu" ou atear fogo às vestes, como o escritor Nelson Rodrigues gostava de caracterizar a forma predileta dos suicídios cometidos no subúrbio carioca.

O clima de deboche, na voz avacalhada dos vários intérpretes, é total no *Parque industrial* de Tom Zé aos mitos ufanistas brasileiros, a exemplo do orgulho típico do auto-deslumbramento do colonizado subdesenvolvido que se deleita em proferir frases do gênero "mais uma vez o mundo se curva perante o Brasil" ou "a Europa curvou-se perante o Brasil", conforme o título do poema de Oswald de Andrade[30]. É ataque feroz aos clichês da indústria cultural – "garotas-propaganda; aeromoças; cartaz; o sorriso engarrafado que já vem pronto e tabelado, made in Brazil". Sobressai a voz do músico-cantor, Gilberto Gil, que conduz o espetáculo, à moda de quadrilha das festas juninas: "mais uma vez"; "vamos voltar". Na realidade, uma referência explícita à "pilantragem" comandada por Wilson Simonal, modismo oportunista traficado para o interior do ambiente musical daquele período, felizmente de curtíssima duração. A entonação avacalhada de Tom Zé, ao cantar a palavra *Brazil*, revela que não se deve levar a sério, o ufanismo-desenvolvimentista *made in Brazil*

Geléia geral de Gilberto Gil e Torquato Neto constitui, a nosso ver, autêntica suma tropicalista. Com rara felicidade, consegue expressar o "tudo-ao-mesmo-tempo-agora" da forma-conteúdo-da-estética-tropicalista-antropofágica da proposta do movimento. Tudo é devorado, deglutido e reinventariado, num processo permanente de desconstrução/reconstrução. O "poeta parnasiano do diário-oficial", em linguagem empolada, anuncia o paraíso tropical, numa manhã "resplandente candente fagueira", e o poeta cantor vai logo atrás e desmonta esse Brasil "para turista ver". "É bumba - mês que foi; iê-iê-ano-que vêm". Tempos-lugares outros do ano que vem (futuro-jovem-iê-iê-iê) mês que foi (passado-arcaico-bumba-meu-boi). A letra do poeta-cantor desvela e articula temporalidades heterocrônicas. No meio da sala (uma vez mais o domínio do privado), todas os ícones da cultura nacional – "as relíquias do Brasil": as hipérboles do poeta maior do indianismo bom selvagem – Gonçalves Dias ("Minha terra onde o sol é mais limpo e Mangueira onde o samba é mais puro"), o Hino à Bandeira "Salve o lindo pendão dos teus olhos" e *O Guarani*, Frank "all the way" Sinatra e a mulata, fruta santa e

tropical barroco, Mangueira – estação primeira – e Portela, Carolina na janela, o Canecão (primeira mega-choperia do Rio, templo-ícone do lazer-classe-média-da-família-brasileira dos anos 60-70) e a TV.

Num *carnaval de verdade* (“acontecimento religioso da raça”), Gil contrapõe outras citações modernas, críticas, desconstrutoras, sobretudo de Oswald de Andrade. O carnaval antropofágico-tropicalista, ao se apropriar de mitos, práticas folclóricas, estilos, múltiplas citações, pretende ser uma espécie de signo paródico condensado da descolonização. *Geléia geral* é imersão profunda na metalinguagem. É o avesso do avesso. No limite, poder-se-ia configurar como uma espécie de poema-pastiche do pastiche feito por Andrade, nos poemas de abertura da *Poesia Pau-Brasil*. São poemas como que escritos pelo escrivão-mór da esquadra de Cabral, Pero Vaz de Caminha, de Gandavo, do francês Claude d’Abbeville, de Frei Vicente de Salvador, de Fernão Dias Paes e tantos outros. Como diz Favaretto: “Fica evidente nessa operação que, se o poeta oficial representa, o cantor representa a representação” (Favaretto, 1988, p. 96).

Três caravelas (Alguerό Jr. e G. Moreu – versão de João de Barro), assim como *Soy loco por ti América* (Gil e Capinam) de outro disco, possível homenagem a Che Guevara, morto então recentemente nas selvas bolivianas (“el nombre del homem es muerto, el nombre del hombre es pueblo”), é declaração de fé e amor tropicalista à latino-americanidade, antigo sonho acalentado por Caetano: “o de criar uma música que integrasse toda a Latino-América, com sua problemática comum. Tropicalismo anti-Monroe: a América para os Latino-Americanos” (Campos, 1978, p. 170). Se Lamartine Babo fixa o dia 21 de abril de 1500, “dois meses depois do carnaval”, como data da invenção do Brasil, os tropicalistas, ao entoar a canção *Três Caravelas*, *mix* de vários ritmos e estilos latino-americanos, buscam recuar ainda mais o tempo de fundação do país. “O Brasil aconteceu” (inclusive o carnaval – “é o maior, que que há”) porque “muita coisa sucedeu” depois que “um navegante atrevido salió de Palos un dia (...) hacia la tierra cubana. Viva Cristóvão Colombo, que para nossa alegria, veio com três caravelas, la Pinta, la Niña y la Santa Maria”.

Utilizando-se da “inocência” de um conto infantil, a fábula de Chapeuzinho Vermelho, Caetano constrói a mais metafórica canção do disco. *Enquanto seu Lobo não vem* utiliza-se de um ritmo lento de samba-batucada, contraponteado, durante toda a música, por um insistente som de corneta e a repetição do refrão de Dorival Caimmi, “os clarins da banda militar”, na voz de Gal Costa, misturado com o som de agogôs, surdos e outros instrumentos percussivos, para falar do tempo vivenciado pelos brasileiros – tempo de medo. Burlando a repressão da ditadura militar, o poeta convida para um passeio político-libidinoso, às escondidas, “na floresta (...) por baixo da avenida (...) por debaixo das ruas, debaixo das bombas, das bandeiras, debaixo das botas (...) debaixo da cama”. A música é pura carnavalização: contra o interdito militar, a festa, seguindo os passos da mais popular das escolas de samba, a

Estação Primeira de Mangueira. No meio de todo o carnaval, quase às escondidas, como o passeio pela floresta, uma rápida e gaiata citação da *Internacional Comunista.*

Coda

Invadir as salas de jantar e participar do banquete antropofágico. Devorar o prato ainda quente e queimar o beiços. Entrar em todas as estruturas, sair delas e fazê-las implodir. Derrubar todas as prateleiras. "Seja marginal, seja herói". "É proibido proibir". O tropicalismo representou, há exatos trinta anos, um grande esforço de multidentidade alternativa. Hoje, neste *fin-de-siècle fin-de-millenium* pós-tudo, o grande embate que se impõe às culturas musicais riquíssimas, como a brasileira, é o de se mostrarem aguerridamente afirmativas contra esse processo anulador da alteridade. É saber carnavalizar e canibalizar o desafio da contemporaneidade, sem se deixar devorar pela mesmidade globalizada. Contra a "macumba para turista", a proposta de "turista para macumba". Contra a arrogância colonizadora do único e do mesmo, a altivez festiva e resistente do múltiplo e do diferente.

Por que não? Por que não? Por que não?
Só a Antropofagia nos une...

Recebido para publicação em abril/1997

Notas

[1] *Apud* José Ramos Tinhorão (1990, p. 42).

[2] Não nos interessa considerar apenas o tríduo festivo que precede o período da quaresma. Estaremos voltados sobretudo para o fenômeno da carnavalização, enquanto postura e visão de vida e de mundo. O carnaval propriamente dito expressa um momento forte de tal fenômeno.

[3] Dos filmes apresentados, no curso sobre Cultura Brasileira e suas Manifestações Estéticas – anos 60/70, do prof. Marco Antonio Guerra, da ECA-USP, o carnaval estava ausente em apenas dois: *Deus e diabo na terra do sol* de Glauber Rocha e *Lúcio Flávio, passageiro da agonia* de Hector Babenco. Os outros eram: *Terra em transe* de Glauber Rocha, *Os condenados* (do romance "Alma" da trilogia de Oswald de Andrade) de Zelito Viana, *Aleluia Gretchem* de Silvio Back, *Macunaíma* (do romance homônimo de Mário de Andrade) de Joaquim Pedro de Andrade, *Os herdeiros* de Cacá Diegues e *A lira do delírio* de Walter Lima Jr. Neste, o carnaval não serve apenas como momentos preciosos de marcação recorrente da narrativa, mas se apresenta como elemento estruturante de todo o filme. Sua inteligibilidade só é possível pela hermenêutica do fenômeno da carnavalização que pretendemos aqui analisar.

[4] Trata-se apenas da produção musical realizada fora do período carnavalesco, as músicas

de meio de ano, como eram chamadas. Não estamos levando em conta marchinhas, marchas-rancho, sambas e sambas-enredo, frevos, intencionalmente criados para o carnaval, cumprindo o papel específico para animar bailes dos clubes ou desfiles das escolas de samba, podendo eventualmente revelar, através de suas letras, o fenômeno da carnavalização aqui analisado.

[5] Outro exemplo interessante de presença do carnaval, na literatura, é o romance *Dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado, onde o primeiro marido, Vadinho, morre em plena folia carnavalesca, embora essa obra, como outras mais recentes, tenha transformado-se em "macumba para turista", indo, portanto, no contra-fluxo das pretensões do movimento antropofágico e do tropicalismo.

[6] Um exemplo mais recente da carnavalização em nossa dramaturgia (1995) é a peça de Ariano Suassuna, a *Farsa da boa preguiça*, produzida por um canal de TV. É interessante observar o tratamento carnavalesco da farsa, pela estética da grotesca maquiagem exagerada das personagens, no melhor estilo felliniano, mesclada com a linguagem de literatura de cordel do Nordeste brasileiro. Em seu desfecho, santos e pecadores, seres celestiais e infernais, bons e maus, inocentes e trapaceiros, enfim, todos se reúnem numa grande festa de congraçamento carnavalesco, desfazendo-se as antinomias presentes no decorrer de toda a trama farsesca.

[7] A referência ao texto de Bakhtin foi feita de forma bastante livre, conservando-se os grifos autor.

[8] No Brasil, o sentido iniciático do carnaval, como veremos, está representado, em vários momentos, principalmente no movimento antropofágico (o "acontecimento religioso da raça") e no tropicalismo.

[9] Esse princípio seminal arquetípico nos permite remeter, analogamente, ao princípio fundante do trágico dionisíaco, em *O nascimento da tragédia* de Nietzsche. Para o filósofo alemão, Dioniso é o deus da festa, da música, e do delírio místico. Procurando travar o bom combate contra os excessos apolíneos da estética clássica grega na arte de seu tempo, Nietzsche ataca a exclusividade do critério das formas harmoniosas do belo e do bom (*kalón kai agathón*) da tradição socrática. Indaga o filósofo: se é próprio da arte suscitar o prazer estético, como resolver tal exigência na arte trágica? E na arte grotesca? Indagaríamos nós, dentro da perspectiva bakhtiniana: "*Comment le laid et le disharmonique, comment le contenu du mythe tragique, peuvent-ils provoqué un plaisir esthétique?*" (Nietzsche, 1977, p. 153). O postulado fundante da reflexão nietzscheana afirma que o terrível, o feio, o desarmonioso do mundo e da existência (o equivalente ao grotesco de Bakhtin) só podem ser enfrentados esteticamente. As dissonâncias da existência fazem parte de *"un jeu esthétique"*, e a música seria a arte por excelência capaz de enfrentar tal jogo. A dissonância musical usada para propiciar o prazer da resolução tensão/repouso traduziria, na arte trágica, um desejo de ouvir para além do meramente audível, da mesma forma que o olhar trágico significaria um olhar para além do meramente visível.

[10] Em outro contexto religioso e época histórica, é curioso constatar a existência de um costume na Igreja Católica onde o papa é advertido, sobretudo em ocasiões de muita pompa e luxo, com a seguinte frase: *sic transit gloria mundi*, para lembrar a provisoriedade e finitude da vida terrena.

[11] "A liberdade é uma virtude pagã", afirma uma personagem de *A lira do delírio*.

[12] O livro *Coena Cypriani*, em diversas ocasiões, é citado por Eco em *O nome da rosa*. Numa de suas passagens, o autor coloca na boca do monge Jorge, as seguintes palavras: "Olha os jovens monges que se desavergonham na paródia bufonesca da *Coena Cypriani*. Que diabólica transfiguração da sagrada escritura!" (p. 534).

[13] O caráter de festividade e de banquete é um traço constituinte marcante do fenômeno da carnavalização/canibalização tanto do movimento antropofágico oswaldiano como do tropicalismo, conforme veremos adiante.

[14] Um dos filmes mais cômicos do cinema italiano que explora, de forma extraordinária, este veio paródico-quixotesco do realismo grotesco é *O incrível exército de Brancaleone*, do diretor Mario Monicelli, tendo o ator Vitório Gasmann no papel análogo ao "cavaleiro

da triste figura".

[15] Antecipando articulações já anunciadas sobre a carnavalização, no antropofagismo e no tropicalismo, merece citação a interessante canção *D. Quixote* de autoria de Arnaldo Batista e Rita de *Os Mutantes*, participantes do disco *Tropicália*. Sua menção justifica-se, além do tema, pelo uso de aliterações e de paronomásias, tão ao gosto da poesia antropofágica e tropicalista, sobretudo em Caetano Veloso:

A vida é o moinho
É o sonho, é o caminho
É do Sancho o Quixote
Chupando chiclete.
O Sancho tem chance
E a chance é o chicote
É o vento é a morte
Mascando o Quixote.

[16] Essa ambivalência, da morte prenhe, da morte geradora, está também extraordinariamente expressada, num registro estético e plástico diferentes, sem os traços do grotesco, no belo filme *200l – uma odisséia no espaço*. Nas cenas finais, o diretor Stanley Kubrick, a partir da ficção de Arthur Clarke, mostra o protagonista agonizando no seu leito de morte, estendendo a mão em direção ao monolito que desafia os humanos, desde a "alvorada da humanidade". O velho moribundo cede lugar a uma criança-feto com olhar adulto, talvez um novo homem, capaz de compreender o mistério contido no monolito. Na cena, portanto, momentos diferentes expressando o sentido unitário e ambivalente de uma mesmas realidade : como as velhas gravidas, um corpo agonizante-nascente.

[17] A morte tem sido tema constante no carnaval brasileiro. O mais comum é o uso da máscara de caveira. Alguns foliões chegam a se fantasiar completamente com a figura da morte, com o uso inclusive, da tradicional foice que ceifa a vida.

[18] O uso irônico de atributos grandiloqüentes – *manhã resplandente candente fagueira* – por parte do "poeta-oficial-parnasiano" da canção *Geléia geral* de Gilberto Gil e Torquato Neto, parece ter alvo certo.

[19] A crise estaria sendo provocada, sobretudo, por motivos identificados em dois flancos: a) no interior da própria MPB, pelo esgotamento da bossa nova, devido à divisão interna do próprio movimento (música engajada x alienada, como eram denominadas as duas posições antagônicas, na época, quando se exigia maior compromisso dos artistas na luta contra a ditadura militar); pelo esvaziamento do programa de televisão *O fino da bossa*, comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues; pela retomada do sambão tradicional, muito presente em outro programa de TV, o *Bossaudade*, comandado pela cantora Elisete Cardoso; b) no plano externo à MPB, a explosão do *rock* internacional, sobretudo com a *beatlemania*, bem como a grande aceitação do *iê-iê-iê* nacional. A grande ameaça era sentida, pela crescente audiência do programa *Jovem Guarda*, comandado por Roberto e Erasmo Carlos e por Vanderléia. Assim, adeptos do *iê-iê-iê* traziam para o interior do país temática, melodia, harmonia e ritmos totalmente estranhos à tradição da cultura musical brasileira, com grande aceitação por parte da juventude, até então privilegiada reserva de mercado da moderna música popular brasileira.

[20] "Só retomando a *linha evolutiva* pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação (...). Aliás, JG para mim é exatamente o *momento* em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no *dar um passo à frente* da MPB. Creio mesmo que a retomada da tradição da MB deverá ser feita na medida em que JG fez. Apesar de artistas como Edu Lobo, Chico, Gil, Betânia, Gal (que pouca gente conhece) sugerirem esta retomada, em nenhum deles ela chega a ser inteira, integral" (depoimento de Caetano Veloso *apud* Barbosa, 1966, p. 378).

[21] Instituto Superior de Estudos Brasileiros: instituição para-oficial, espécie de retaguarda da produção ideológica durante a gestão nacional-desenvolvimentista-populista dos presidentes Juscelino Kubistcheky e João Goulart, fechado pela ditadura militar, em 1964.

[22] Caetano, aparentando expressar o lado neo-modernista da Tropicália, reverencia, na

MIRANDA, Dilmar. Carnavalização e multidentidade cultural: antropofagia e tropicalismo. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, **9**(2): 125-154, outubro de 1997.

verdade, o modernismo do início do século, ao reinventar a estética da bricolagem, forma usada, por exemplo, pelo compositor francês Eric Satie, no seu balé *Parade* de 1917 (obra emblemática do movimento modernista europeu, fortemente presente na Semana de Arte Moderna de 22), pela incorporação de motivos de várias e diferentes procedências musicais.

[23] Integram o projeto, os seguintes artistas: Caetano, Gil, Gal, Torquato Neto, Tom Zé, Capinam, Mutantes, Rogério Duprat e Nara Leão.

[24] Está se constituindo numa tradição brasileira estender o tríduo carnavalesco. Começa-se muito antes, principalmente se levarmos em conta o período de ensaios das escolas de samba ou de tantas outras agremiações e sociedades carnavalescas e estica-se a festa para além da quarta-feira de cinzas.

[25] É impossível evitar a associação com o costume dos enterros da população negra de New Orleans, embora a alternância entre o sagrado e o profano siga uma dinâmica inversa à do carnaval baiano. Na ida ao cemitério, familiares e amigos do morto são acompanhados por uma formação musical típica, originária do século passado, as *brass band*, que executa pausadamente marchas fúnebres, em clima de total tristeza. Na volta, percorridos cerca de dois quarteirões, as mesmas pessoas, até então tristes e compungidas, são animadas pela mesma banda, agora no ritmo alegre do melhor estilo *dixieland*, típico do *jazz* do início deste século de New Orleans**.** (cf. depoimento de Bunk Johnson *apud* Hobsbawm, 1990, p. 62). *Dimensões antinômicas e díspares – sagrado e profano – integradas no mesmo rito***.**

[26] Para quem desejar uma análise completa das canções do disco, inclusive de sua dimensão semiótica, cf. Celso Favaretto (1996), ao qual devemos muitas das reflexões aqui apresentadas. Seu livro contém inclusive as letras de todas as canções do ciclo Tropicalista.

[27] José Ramos Tinhorão, em entrevista, afirma que a tragicidade contida no tema do assassinato da mãe como prova das juras de amor seria comum no imaginário da cultura árabe herdado pelos portugueses.

[28] Referência de Caetano ao Solar da Fossa, antigo casarão (atual *Shopping* Rio Sul) onde muitos artistas recém-chegados ao Rio, em início de carreira, inclusive Caetano, moraram ou se hospedaram.

[29] Para uma visão mais articulada das diferentes expressões estéticas do movimento tropicalista envolvendo, além da música, o teatro de José Celso Martinez, o cinema de Glauber Rocha e as artes plásticas, sobretudo de Gerchman e Hélio Oiticica, cf. *Tropicália, 20 anos* (1988).

[30] O primeiro a manifestar esse tipo de ufanismo parece ter sido o compositor do início deste século, Eduardo das Neves, na modinha dedicada ao feito de Santos Dumont, o sobrevôo em Paris em 1902.

> *A Europa curvou-se ante o Brasil*
> *E clamou parabéns em meigo tom*
> *Surgiu lá no Céu mais uma estrela*
> *Apareceu – Santos Dumont.*
> (Guimarães, 1978, p. 65).

MIRANDA, Dilmar. Carnavalização e multidentidade cultural: antropofagia e tropicalismo. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, **9**(2): 125-154, outubro de 1997.

MIRANDA, Dilmar. Carnivalization and multi-identity: anthropology and tropicalism. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, **9**(2): 125-154, october 1997.

ABSTRACT: Based on Mikhail Bakhtin's studies, this article analyses the carnival and other similar popular parties, both as cultural practices and as a view of life and of the world, crucial phenomena of our so-called cultural identity. In particular the author emphasizes two important movements wich led to intense debates in our cultural life, in two different moments of Brazil's recent history: the *Antropofagia* of the modernist movement in the 1920's, and the *Tropicalismo* in the 1960's.

UNITERMS:
carnival,
popular parties,
cultural practices,
cultural identity,
modernism.

Discografia

O melhor de Caetano Veloso. (1989) *Alegria alegria*, *Tropicália* e *Soy loco por ti, América.* CD 836.528-2. Phillips.

Gilberto Gil Personalidade. (1987) *Domingo no parque.* CD M832 216-1. Phillips.

Tropicália ou Panis et Circensis. (1993) *Miserere nobis, Coração materno, Panis et circenses, Lindonéia, Parque industrial, Geléia geral, Três caravelas, Enquanto seu lobo não vem* e *Hino ao Senhor do Bonfim*. CD 512 089. Phillips.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Oswald. (1990a) *Pau Brasil*. São Paulo, Globo.

______. (1990b) *A utopia antropofágica.* São Paulo, Globo.

BAKHTIN, Mikhail. (1993) *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento.* São Paulo/Brasília, Hucitec.

BARBOSA, Airton Lima (coord.). (1966) Que caminho seguir na música brasileira? *Revista da Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, 7 (I): 375-385.

CAMPOS, Augusto de. (1978) *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo, Perspectiva.

CAMPOS, Haroldo de. (1990) Introdução. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald. *Pau-Brasil.* São Paulo, Globo.

DA MATTA, Roberto. (1973) O carnaval como um rito de passagem. In: ______. *Ensaios de antropologia estrutural*. Petrópolis, Vozes. p. 121-168.

ECO, Umberto. (1995) *O nome da rosa.* Rio de Janeiro/São Paulo, Ed. Record.

FAVARETTO, Celso. (1988) A Canção Tropicalista. In: ______. *Tropicália 20 anos.* São Paulo, SESC.

______. (1996) *Tropicália, alegoria alegria.* São Paulo, Ateliê Editorial.

FEATHERSTONE, Mike. (1995) *Cultura de consumo e pós-modernismo.* São Paulo, Studio Nobel.

GADAMER, Hans-Georg. (1985) *A atualidade do belo – a arte como jogo, símbolo e festa*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

GUIMARÃES, Francisco. (1978) *Na roda do samba.* Rio de Janeiro, Funarte.

HOBSBAWM, Eric J. (1990) *História social do jazz.* Rio de Janeiro, Paz e Terra.

NIETZSCHE, Friedrich. (1977) *La naissance de la tragédie.* Paris, Gallimard.

PRADO, Paulo. (1990) Poesia Pau-Brasil. In: ANDRADE, Oswald. *Pau-Brasil.* São Paulo, Globo

SANTOS, Boaventura de Souza. (1995) *Pela mão de Alice – o social e o político na pós-modernidade.* São Paulo, Cortez.

TINHORÃO, José Ramos. (1990) *História social da música popular brasileira.* Lisboa, Editorial Caminho.

Tropicália 20 anos. (1988) São Paulo, SESC.

Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, **9**(2): 155-164, outubro de 1997.

ARTIGO

Orlando, ou a tendência social da androginia

NÍZIA MARIA ALVARENGA

RESUMO: Este artigo analisa o filme *Orlando* por ser expressão de uma das tendências que vêm despontando no processo atual de mudanças sociais no conjunto das sociedades capitalistas ocidentais. A dimensão simbólica destas sociedades abrange representações tais como racionalidade, objetividade, pragmatismo, impessoalidade, utilitarismo, disciplina e neutralidade afetiva, que constituem o cerne do sistema de valores sociais predominantes. Uma alteração desta dimensão significa uma revolução em seu modo de ser social. *Orlando* sugere uma reconciliação entre razão, sensibilidade, emoções, sentimentos e fantasia, abrindo espaço para uma sociedade andrógina, presidida pelo princípio erótico. A dinâmica produtivista do capitalismo é substituída por uma forma de sociabilidade marcada pela amorosidade e o desfrute da vida.

UNITERMOS: **mudança social, capitalismo, valores sociais, androginia.**

O ponto de partida desta análise é o entendimento de que a civilização ocidental contemporânea atravessa uma crise que deve desdobrar-se na emergência de formas sociais novas, dentre as quais o cultural é um campo privilegiado de análise. Nesta perspectiva rastreia-se, no universo cinematográfico, as tendências que estão se delineando atualmente no processo de mudanças sociais em curso no conjunto das sociedades capitalistas ocidentais.

As diversas análises críticas da sociedade industrial capitalista, desde os frankfurtianos, abordam os mais variados aspectos da organização social e do desenvolvimento assentados na razão. Com Adorno e Horkheimer temos a conhecida reflexão em torno da dialética da civilização e da transformação da razão emancipadora em razão instrumental. Estreitamente vinculada à ascensão hegemônica da razão instrumental, embutida no projeto iluminista de desencantamento do mundo, constituiu-se uma dimensão simbólica que abrange

Professora do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia

significações imaginárias sociais tais como racionalidade, objetividade, pragmatismo, impessoalidade, utilitarismo, disciplina e neutralidade afetiva, produtos da extensão, a cada uma destas formações sociais, da produção capitalista industrial assentada em uma organização empresarial nos termos expostos por Weber, a saber, de uma administração racional, de um direito racional e de uma contabilidade racional. Tais significações constituem um núcleo de valores que norteiam a ação social. Uma alteração desse núcleo implica uma revolução em seu modo de ser social.

Na dinâmica do progresso da sociedade industrial capitalista, sustentada pela razão instrumental, o jogo entre Eros e Thanatos[1] privilegiou a expressão das forças agressivas em detrimento do primeiro. A tentativa de superar a angústia e o medo frente ao desconhecido, pela via do conhecimento, conduziu o desenvolvimento social a uma negação e uma repressão cada vez mais radicais dos componentes emocionais, afetivos e sensíveis da condição humana. Em um único e mesmo processo, o impulso erótico, vital, de organização livre da satisfação foi subjugado e a razão foi erigida como a função por excelência do gênero humano. O aprofundamento do processo de separação entre paixão e razão significou a desvalorização de tudo o que está ligado aos sentidos e à sua satisfação: o conhecimento proporcionado pelos órgãos dos sentidos foi invalidado e estes entraram em desuso. A razão positivista cada vez mais marginalizou o amor e adentrou o terreno pantanoso da racionalidade instrumental, liberando as paixões destrutivas, configurando o que Rouanet (1988) chamou de razão louca.

A tensão entre tendências opostas, constitutiva de toda ordem social, permite pensar a possibilidade de emergência de uma alternativa vital, contraposta à cultura de morte do capitalismo. A erotização da vida social, em suas várias dimensões, configura-se em um meio de balizar as práticas sociais de sujeitos individuais e coletivos capazes de, no seu fazer histórico, inventar relações sociais de caráter libertador, em consonância com o princípio de vida. Eros, enquanto impulso vital, é força geradora, capaz de, no exercício da livre fantasia, levar à invenção do não experimentado. Deparamo-nos aqui com o Eros criador de cultura, o impulso vital que, associado ao *Logos*, poderia dar origem a uma ordem social não repressiva, a uma sociedade que incorpora a esfera dos sentimentos, da afetividade e da imaginação como parte intrínseca à vida e com estatuto equivalente ao da razão, isto é, à sociedade andrógina. A noção de androginia, com a qual lidamos, refere-se à busca da unidade interior ao nível psíquico, à integração dos componentes masculinos e femininos presentes em cada indivíduo; a androginia seria a recuperação da dimensão sensível, sensual, emocional e da fantasia aniquiladas no processo de constituição do sujeito racional da civilização industrial.

O mito do andrógino de Platão é sugestivo do poder capaz de impulsionar o homem a rebelar-se contra a autoridade. O andrógino, contendo o masculino e o feminino, é inteiriço, de invulgar força e vigor. Porém, dada sua vitalidade, insurgiram contra os deuses, e estes, para dominá-los, recorreram

[1] De acordo com a teoria freudiana, referem-se ao impulso de vida e ao impulso de morte, respectivamente.

ao expediente de dividí-los em dois para assim quebrar sua força. O processo de fragmentação é fundamental na consolidação e manutenção da dominação. Desde então os homens tornaram-se mais úteis para os deuses, mais fracos e carentes, buscando incessantemente sua outra metade. E Aristófanes ainda diz que o amor é o desejo que impele o homem nesta busca, a força capaz de redimí-lo.

Em termos sociais, a androginia seria uma organização da vida coletiva que, sem abrir mão de sua atual capacidade produtiva, do conhecimento acumulado, da tecnologia disponível e potencial, de sua iniciativa e força de realização, balizaria tudo isso com valores oriundos dos sentimentos, da solidariedade e cooperação, atribuindo outro significado ao ato de produzir bens materiais e espirituais. Seria, pela instituição de outro imaginário social, a recuperação do sentido da vida perdido no processo de desencantamento do mundo pelo conhecimento positivo da natureza.

Dentre as tendências mais visíveis que despontam, privilegiamos a análise da que aponta para uma reconciliação entre razão, sensibilidade, emoções, sentimentos e fantasia, dando lugar a uma sociedade andrógina, presidida pelo princípio erótico. O universo de análise escolhido é o cinema, por suas características intrínsecas de internacionalismo e de diálogo com as questões cruciais do movimento social.

Orlando é um filme que liberta a alma dos liames do instituído, onde a imaginação alça seu vôo sem fronteiras e subverte o mundo das significações instituídas no sentido acima apontado.

A narrativa, uma adaptação livre da novela homônima de Virginia Woolf, é uma construção metafórica que se sustenta na imaginação e expressa-se por meio de figurações diversas. Orlando pode ser tomado como uma alegoria do tempo histórico, o acontecer de um período da civilização ocidental que abrange 400 anos, desde a rainha Isabel, na Inglaterra, até nossos dias. É um jovem nobre, pertencente à mais alta estirpe da aristocracia inglesa. A partir de um comprometimento relativo e ambíguo com a ordem, encarna a tendência alternativa e crítica deste processo social. Este traço alternativo concretiza-se numa tendência andrógina que se manifesta em uma inadaptação e relativa marginalidade, desde o começo. A androginia é a camada mais visível da conotação alegórica do personagem.

Entretanto esta condição andrógina só será referida explicitamente ao final. A conotação alegórica do personagem é construída ao longo do filme, diretamente por meio do personagem de Orlando, que exprime cada momento histórico em seu modo de ser, e também, indiretamente, mediante os demais personagens que, além de conotarem aspectos da ordem social não presentes em Orlando, criam um contraponto para a oposição referencial de seus atos. No transcurso da narrativa o personagem vai expressando os papéis sociais correspondentes ao sexo que encarna, de acordo com cada época. O caráter processual da androginia apresenta-se no confronto com os valores vigentes, e ela apenas será assumida quando, depois de uma longa experiência,

400 anos, em condições históricas diversas e na qualidade de homem, primeiro, e então mulher, constata a insuficiência de ambas.

O traço forte do personagem é seu sentido de autopreservação, sua capacidade de resistência aos imperativos da ordem social para sacrificar parte de suas potencialidades, enfim, um exercício constante de autonomia. Em nenhum momento abdica de sua unidade e de sua ligação com a natureza. Ao contrário, as frustrações que sofre em seus relacionamentos sociais, de ordem amorosa, fraterna ou profissional, levam-no a refugiar-se no campo e consolidar os laços íntimos com a natureza.

O perfil de cada momento histórico, neste interregno, se exprime por meio do personagem e das situações sociais vividas por ele. O século XV é um século de transição. Já havia sido detonado o rosário das grandes invenções e descobrimentos, e das novas idéias que impulsionaram o processo de mudanças que culminou na ordem social capitalista. Entretanto os contornos da nova ordem apenas se desenhavam em termos de costumes e de mentalidade. A organização sociopolítica e econômica do feudalismo ainda não havia sido profundamente afetada. As primeiras partes do filme – Morte, Amor, Poesia e Política – denotam isso. O sistema de vassalagem do regime feudal continuava intacto, a propriedade definitiva do palácio onde residia Orlando foi uma concessão da rainha Isabel a este, que havia se convertido em seu favorito.

A experiência amorosa se dá nos termos do amor cortês, de sentimentos elevados, e a traição feminina leva-o a buscar refúgio na poesia. E é a poesia que vai restabelecer seu vínculo social quando, depois de meditar acerca dos valores materiais e espirituais, inclina-se definitivamente pelos segundos.

Na tentativa de ingressar no reino das artes, por meio da poesia, procura contato com um poeta. Aqui já se delineia o espírito da época que emerge. A relação com o poeta é um desastre. Este mostra-se um interesseiro, arrogante e vaidoso, que orienta suas ações pelas vantagens que possa obter. Em uma de suas falas já anuncia o refrão capitalista: “Tempo é dinheiro”. Conforme aponta Tönnies (cf. 1979) em sua análise da Kürwille, o homem só age no sentido de obter vantagem e as trocas encerram sempre um ganho adicional: o poeta só se dispõe a ler os escritos de Orlando quando este lhe garante o pagamento anual solicitado, concretizando uma relação de mecenato. Entretanto a relação social por excelência, no sentido weberiano, de racionalidade adequada a fins, ainda não se configura, os personagens movem-se, prioritariamente, no campo da ação social racional adequada a valores. A relação de dependência econômica não impede o poeta de publicar uma ácida crítica a este nobre, em sua opinião vulgar, com pretensões artísticas. Tampouco leva Orlando a romper um compromisso moral de pagar a pensão anual.

Nessas três primeiras partes – Morte, Amor e Poesia – o personagem se mostra um homem mais preocupado com os sentimentos nobres e pouco dado a realizações de caráter prático e/ou produtivo. A figura lânguida com matizes melancólicos que passeia pelo campo e se recosta ao pé de um

frondoso carvalho enuncia o caráter do personagem nestas seções.

O século XVIII, que se inicia, encontra-o com a disposição de exercitar, com mais ênfase, suas qualidades masculinas. Esta disposição se explicita nos símbolos exibidos no plano que abre a seção Política: um plano médio da parte externa de Palácio Real, cruzado por Orlando, em passo de marcha, acompanhado por um compasso militar. Dirige-se ao rei para solicitar-lhe o cargo de embaixador da Coroa em um longínquo país oriental. É a primeira aparição de Orlando ostentando um gesto cultural propriamente masculino. Até então apresentava uma postura mais suave, ainda que longe de qualquer gesto afeminado.

O desgosto com o espírito da época, que já alcançava também as artes, leva-o a um auto-exílio em um mundo onde a racionalidade não se impunha soberana a princípios éticos, estéticos e morais: vai como embaixador a um país do Oriente Médio e aí permanece por longos anos.

Exibindo as qualidades masculinas de iniciativa, capacidade intelectual, independência, e munido do que ele mesmo chama de virtudes varonis, lealdade e coragem, presta valiosos serviços à coroa britânica, que por isso o condecora. Em meio à cerimonia de condecoração estala uma guerra e se apresenta o xeque-mate para o curso do progresso dominado exclusivamente pelas qualidades masculinas da humanidade. A mortificação da sensibilidade já transformou o indivíduo social numa universalidade despojada de qualidades sensíveis. O guerreiro vai para a guerra e mata de forma impessoal, sem ódio, simplesmente cumpre um dever profissional. Esta afirmativa de Hegel (1984) encontra sua versão também em Tönnies (1979) quando este diz que o homem da Kürwille não tem amigos nem inimigos, apenas adversários. Os sentimentos de amor e ódio são qualificados pelo pensamento como coisa estranha, estorvo desprovido de razão.

Na seqüência da guerra, o duque inglês, com uma pontaria certeira, atinge um homem que cai ferido ao lado de Orlando, que se acerca para socorrê-lo e é prontamente admoestado. O diálogo é simples e direto.

Duque: – "Deixe-o!"
Orlando: – "Este homem está morrendo."
Duque: – "Não é um homem, é o inimigo!"

Este é um momento crucial no processo de desenvolvimento da civilização ocidental e que a diferencia das demais. Weber (1967), na Introdução da *Ética protestante e o espírito do capitalismo*, chama a atenção para esta diferença com respeito a outros povos, em diferentes épocas. Em nenhum a racionalidade tornou-se o elemento central a dar sentido à ação social. Somente no ocidente encontramos a racionalidade, isto é, a adequação de meios a fins, de modo a otimizar os resultados pretendidos, aplicada de forma sistemática e rigorosa, em todas as esferas da vida social. Em Weber, a ação social por excelência é a ação social racional adequada a fins, e esta é a que caracteriza a ordem social capitalista.

As considerações éticas e morais embutidas na ética protestante,

cujo alcance para a instituição do espírito capitalista é o tema desta obra, se esgarçam na mesma medida em que o mundo vai se tornando cada vez mais secular, e as concepções religiosas perdem espaço na orientação efetiva da conduta social. O protestantismo ascético desempenhou um papel relevante na instituição de novas significações sociais, expressas em termos de valores e normas de conduta, de caráter religioso, que constituem a espinha dorsal do capitalismo. A idéia de profissão (*Beruf)* como uma missão imposta por Deus se desdobra em uma regulação estrita do trabalho, em uma rígida moral de austeridade, frugalidade, poupança e, conseqüentemente, enriquecimento, como forma de servir a Deus. Porém a idéia de trabalho incessante e enriquecimento como obrigação para a glória de Deus se perde no processo de secularização da vida social. Permanece apenas o ideal de trabalho e enriquecimento como um fim em si mesmo, ainda que destituído de sentido.

Progressivamente, o *non sense* da racionalidade instrumental radicaliza sua inserção social, não deixando espaço vazio nos limites do instituído, impondo ao componente alternativo da ordem social uma reação igualmente radical. Esta etapa do processo de constituição do sujeito racional implica assumir a vida presidida pela morte, seja no pólo dominante, seja no dominado. No combate original, o senhor só é senhor porque assume a morte, a morte de sua natureza interna e, por isso mesmo, ergue-se como uma consciência subordinada, subrepticiamente, ao desejo; o servo, ao não assumir a morte, por temor assume uma vida subjugada, uma morte em vida.

No filme, é esta batalha que coloca Orlando na situação limite de ter de matar. Ante a exigência de renúncia cabal à sua inteireza primeira, isto é, à sensibilidade e aos valores correspondentes a esta esfera da vida, não lhe resta outra opção que assumir plenamente o feminino. Pela segunda vez Orlando dorme por sete dias consecutivos. A primeira foi à raiz da decepção amorosa e o resultado ao despertar foi a decisão de afastar-se da convivência social, aprofundar os vínculos com a natureza e refletir acerca dos valores materiais e espirituais da cultura. Desta feita, a transformação que se processa durante o sono salta à vista: é uma mulher quem desperta. Levanta-se e, num ato simbólico que conota regeneração, lava-se. A água salpica cintilante. A simbologia da água e do número sete é muito rica. Entre seus muitos significados possíveis, a água apresenta três grandes temas, a saber, fonte de vida, meio de purificação e regeneração. Para o caso em questão parece-nos que aponta para a regeneração, assim como o número sete, entre suas muitas possibilidades, indica "o sentido de uma mudança depois de um ciclo concluído e de uma renovação positiva" (cf. Chevalier & Gheerbrant, 1988, p. 15 e 826). A mulher refletida no espelho mostra em suas formas a força do homem e a delicadeza da mulher. A declaração do personagem, que se dirige diretamente ao espectador, é assertiva: Nada mudou, só o sexo. Continua o mesmo, continua preservada a tendência andrógina! Continua a luta pela autonomia!

O retorno à Inglaterra, depois de uma breve permanência entre ciganos, é o início de sua experiência como mulher e, portanto, de destaque da

situação da mulher em uma ordem social dominada por homens. Esta seção – Sociedade –, que transcorre aproximadamente entre 1750-1850, dá relevo ao lugar da mulher na ordem social, e é palco de mudanças na mentalidade dominante, de reconhecimento do estudo sistemático, da ciência positiva como a única forma legítima de produção de conhecimentos e do surgimento do Estado burguês burocrático.

Nos saraus aristocráticos que freqüenta, os discursos proferidos pelos homens são sarcásticos e diretos ao se referir à condição feminina. A mulher está condenada a viver sua menoridade.

Os atributos masculinos da *psique*, tais como iniciativa e capacidade intelectual, são os únicos validados socialmente e reconhecidos apenas como características próprias do gênero masculino. Às mulheres são atribuídas a fragilidade de caráter, a afetividade e a imaturidade, por si mesmas características desqualificadas no imaginário desta ordem social nascente. O estudo sistemático, a observação empírica da realidade é um trabalho adequado ao homem. A validação exclusiva das atividades úteis à produção de bens materiais e ao crescimento da riqueza se manifesta nos diálogos. As atividades artísticas só são valorizadas e reconhecidas quando entram no circuito da produção de mercadoria para fazer crescer o lucro. No mais, se reduzem a diletantismo sem sentido.

O espírito da época delineia-se cada vez mais nitidamente. A racionalidade, a objetividade, o utilitarismo, o pragmatismo, a neutralidade afetiva e a impessoalidade são as significações imaginárias sociais emergente, instituintes da nova ordem social. Estão presentes em todas as esferas da vida social. A impessoalidade não é só para matar friamente o inimigo, é também, e muito eficientemente, para tratar burocraticamente assuntos diversos. Assim vemos a atuação do emergente Estado burocrático, na conjugação do direito racional e da administração pública racional, ao lidar com a questão relativa ao sexo de Orlando e aos direitos legais no tocante às propriedades que pertenciam a Orlando-homem. A época dos favores reais ficaram no passado. Agora Orlando deve se submeter, como cidadã, à Justiça e aguardar o julgamento dos cargos que tem contra si.

Ao ser notificada por funcionários da Justiça de que poderá permanecer no palácio na qualidade de incógnita, o nobre inglês que a condecorou quando ainda era embaixador da Coroa e declarou que o homem que estava morrendo não era um homem, mas o inimigo, mais uma vez lhe apresenta uma solução prática: propõe-lhe casamento, a única saída para ela. Nesta sociedade uma mulher só, "sem pai ou marido que a guie está perdida". E por amor, é condescendente: é o único capaz de tolerar a situação de sua ambigüidade sexual.

Aceitar a proposta de casamento por conveniência seria transigir, assumir os valores sociais que atribuem à mulher uma condição subalterna e dependente. Mais uma vez não transige, não faz concessões. A seqüência que dá entrada ao período que começa em 1850 e chega ao presente é uma corrida,

no labirinto do jardim, formado por ciprestes recortados em mosaicos, empreendida por Orlando, que deixa para trás seu perplexo pretendente.

A corrida, de crescente velocidade, pode ser tomada como símbolo do processo social da modernidade que imprime uma velocidade cada vez maior às mudanças e termina numa pradaria com Orlando trajando um vestido e usando um penteado indicativos de outro período histórico: o vitoriano. Orlando se lança de bruços na terra e se oferece como noiva da natureza. Mais uma vez reafirma seu indissolúvel laço com a natureza e sua persistente recusa em sucumbir aos ditames de uma ordem social agressiva à vida.

Quando sai do labirinto a revolução industrial já transformou a face do mundo. Uma locomotiva dá este testemunho. Segundo Peter Gay (1988, p. 20), o trem é a "suprema metáfora do século XIX em movimento". Quando Orlando vê o trem pela primeira vez pergunta o que é isso e seu acompanhante responde que é o futuro. Um acompanhante jovem que surgiu, repentinamente, caído ao seu lado. O diálogo irreverente e direto que estabelecem desde o princípio se desdobra em um relacionamento amoroso. Ele a acompanha à sua casa e aí permanece por algum tempo.

A importância desta passagem, em que encontra um homem e com ele vivencia uma experiência amorosa, reside nas sugestões de um novo modo de ser homem e ser mulher, de atribuir qualidades outras aos seus respectivos papéis sociais. Ela questiona o valor da liberdade conquistada nos campos de batalha, ao preço da morte. Ele assinala a estreiteza da condição da mulher, recluída em casa, dedicada aos filhos. Colocam em cheque a amplitude do espaço público para o homem e o confinamento do espaço doméstico para a mulher.

Entretanto, a afinidade que se estabelece prontamente entre eles não é uma afinidade que se desdobre na construção de algo novo. Ele é uma alegoria dos ideais da Ilustração em seus primórdios; é a América, que no período vitoriano, de acordo com Peter Gay (cf. 1988), mostra à Europa o que será seu futuro. Quando os ventos do sudoeste soprarem ele voltará para a América. Seu compromisso é com a liberdade, seu amor é pela humanidade; esta é sua resposta a uma proposta de Orlando de ter com ela um filho. Ela é um andrógino que reconhece no espírito deste século as possibilidades de expressão mais livre, porém não pode ir com ele, não podem formar um par, não são conciliáveis. Ela é um ser autônomo que não transige em termos de seus princípios constitutivos. Ele é um espírito livre, amante da liberdade, mas que não se importa a que preço esta liberdade é conquistada.

A cena seguinte nos informa ter chegado a hora da separação deste casal metafórico: a encarnação de duas tendências históricas, uma, um processo social em curso, a outra, ainda em luta por se preservar e não ser tragada pelas circunstâncias históricas. O vento do sudoeste chega e leva aquele homem que se dirige ao futuro, vai trabalhar para o avanço da civilização tecnológica. É o vento, um elemento que é o próprio movimento, que é utilizado para significar o compromisso deste homem ávido de movimento, de mergulho no

desconhecido. O vento representa, adequadamente, a varredura de vestígios do obsoleto e a construção do mundo moderno, um mundo em permanente movimento, em velocidade crescente. Separam-se, cada um segue o seu caminho. Orlando permanece de pé, olhando-o enquanto desaparece na neblina e começa um temporal que lava os signos da época já passada. O ronco de um avião localiza Orlando no presente. O título do último episódio é sugestivo: Nascimento.

O rumo do processo social de construção da sociedade desencantada da Ilustração é sintetizado na seqüência de um campo de guerra, de desolação e morte, o qual Orlando atravessa com dificuldades, porém não sucumbe. Pelo contrário, traz em si a vida, o indício de que o processo social em curso alcançou seu limite: está grávida. A alternativa vital que se apresenta é a reprodução do ser andrógino.

Orlando é uma mulher, a definição sexual do personagem é inequívoca, o narrador, em *off*, afirmou no início do filme que se tratava de um homem, e no final de uma mulher. Aqui a alegoria do andrógino explicita-se em um conceito que não se refere à sexualidade. Considerando os temas desenvolvidos ao longo da diégesis, parece-nos possível sugerir que a androginia mostrada no filme aproxima-se do conceito apresentado anteriormente de uma reintegração, ao nível da *psique*, de atributos sensíveis, emocionais, imaginativos, ditos femininos e de atributos ditos masculinos como a racionalidade, a intelecção, a iniciativa, a capacidade de realização. Esta reintegração sugere a possibilidade de Eros e os valores concernentes à vida virem a presidir o ordenamento da vida social e do indivíduo, instâncias articuladas por vínculos constitutivos de determinação recíprocas.

Uma organização social assentada no princípio da androginia social, nas condições econômicas, tecnológicas e culturais da atualidade, abre um leque de alternativas de nova articulação entre o particular e o universal. As lutas étnicas, raciais e religiosas que têm lugar hoje sugerem novas definições para a coesão social. Na modernidade do capitalismo industrial esta coesão articulou-se, fundamentalmente, a partir dos símbolos associados ao Estado-nação, hoje solapado em suas bases pelos processos de globalização econômica e mundialização da cultura. A modernidade do capitalismo industrial consolidou uma oposição entre o particular e o universal ao nível do indivíduo, das classes e das nações. Os processos sociais em curso vêm obliterando a nitidez destas dimensões, diluindo as fronteiras entre elas e exigindo esforço para a compreensão de algo que emerge, ainda escorregadio e intermitente.

Recebido para publicação em setembro/1996

ALVARENGA, Nízia Maria. *Orlando*, ou a tendência social da androginia.**Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, **9**(2): 155-164, outubro de 1997.

ALVARENGA, Nízia Maria. *Orlando*. The social tendency of androginy.**Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, **9**(2): 155-164, october 1997.

UNITERMS:
social change, capitalism, social values, androginy.

ABSTRACT: This article analyzes the film *Orlando* because it is representative of one of the trends which are emerging in the actual process of social changes occurring in the west capitalist societies. The symbolic dimension of these societies comprehends representations such as rationality, objectivity, pragmatism, unpersonalty, utilitarianism, discipline and affective neutrality which constitute the nucleous of the system of predominant social values. A change of this dimension signifies a revolution on the way of social being. *Orlando* suggests a reconciliation between reason, sensibility, emotions, feelings and phantasy, opening place for a androgynous society presided by the erotic principle. The productive dynamic of the capitalism is substituted by a form of sociability marked by affection and enjoyment of living.

Ficha técnica do filme

Orlando – Inglaterra, 1992
Diretora: Sally Potter

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. (1985) *Dialética do esclarecimento (fragmentos filosóficos)*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

CASTORIADIS, Cornelius. (1982) *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro, Paz & Terra.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. (1988) *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro, José Olympio.

GAY, Peter. (1988) *A educação dos sentidos (a experiência burguesa, da Rainha Vitória a Freud)*. São Paulo, Companhia das Letras.

HEGEL, George Wilhelm Friedrich. (1984) *Filosofia real*. México, Fondo de Cultura Económica.

MARCUSE, Herbert. (1981) *Eros e civilização*. Rio de Janeiro, Zahar Editores.

______. (1967) *A ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro, Zahar Editores.

ROUANET, Sérgio Paulo. (1988) Razão e Paixão. In: CARDOSO, Sérgio *et alii*. *Os sentidos da paixão*. São Paulo, Companhia das Letras.

TÖNNIES, Ferdinand. (1979) *Comunidad y sociedad*. Buenos Aires, Losada.

WEBER, Max. (1967) *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo, Pioneira.

WOOLF, Virginia. (1993) *Orlando*. Barcelona, Editorial Lumen.

Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, **9**(2): 165-178, outubro de 1997.

ARTIGO

Errantes em fim de século

WAGNER VENCESLAU DIAS

Está no povo. Se não tem fé não vence.
(...) Só quem tem fé atravessa o século.
Aparecido Galdino Jacintho

Não se pode negar o perigo de interpretações racionalistas no lugar errado.
Max Weber

RESUMO: À luz de alguns trabalhos sobre movimentos messiânicos e messianismo no Brasil, o texto procura encontrar, dentro da prática transformadora no movimento dos trabalhadores rurais sem-terra, elementos de uma racionalidade fortemente ligada: a) à sua condição social de liberto das formas tradicionais de dominação e por isso sujeitos de uma reordenação do mundo; e b) ao conteúdo mágico e simbólico da religiosidade rústica que fornece meios de interpretação dos seus rumos. Da intersecção destas duas situações, procura-se entender os condicionantes de uma luta social – a conquista da terra – que garante tanto a eficácia da ação, assim como os dilemas destes homens. Utiliza-se o conceito básico de *lógica messiânica* ou *ethos messiânico* para dar conta das contradições envolvidas no caminho dos movimentos sociais no campo, partindo-se da ação social, da matriz weberiana.

UNITERMOS: **messianismo, trabalhador sem-terra, religiosidade popular, política, racionalidade, ação social.**

Introdução

Este texto tem como objetivo evidenciar formas diferentes de *motivações* para a ação, que conferem um determinado caráter a certos movimentos sociais no campo, caso específico do Movimentos dos Trabalhadores Rurais Sem-terra de São Paulo (MST). De forma direta procura responder a uma pergunta incômoda: o que há de messiânico neste tipo de movimento e de luta social? O teor da dúvida já alimenta reações desconfiadas, causando um certo ar de coisa fora do seu lugar

Mestrando do Programa de Pós-graduação em Sociologia da FFLCH-USP

e do seu tempo. De antemão, é preciso dizer que se deve colocar conceitos e idéias com cuidado, para que velhos tabus sejam postos de lado, e a reflexão flua bem.

A discussão proposta está dirigida em resposta às poucas e insuficientes discussões sobre os sentidos adjacentes à luta dos trabalhadores sem-terra, geralmente explicadas ora dentro de esquemas teóricos apertados, como o da consciência de classe, ou identidade de classe; ora por esquemas que julgo amplos em demasia, como é o da identidade social[1]. Apesar de todos darem suas contribuições para a "novidade" que vem do campo, o principal ponto em que deixam a desejar é reduzirem a ação dos movimentos de luta pela terra a uma lógica homogeinizadora da práxis coletiva dos sem-terra. A idéia que iremos discutir aqui, embora não se pretenda fazer um debate com outras noções que explicam a congregação para a luta, é a de que – no caso do trabalhadores sem-terra – estão em jogo, no bojo de suas atividades, *pelo menos* duas motivações sociais diferentes. A motivação é o resultado da fusão de determinantes históricos e culturais de determinados grupos que impelem o indivíduo que dele participa ou participou a adotar determinada postura. Mais além, o motivo é uma instância com sentido visado em diversos níveis; diz Weber: "denominamos 'motivo' uma conexão de sentido que, para o próprio agente ou para o observador, constitui a 'razão' de um comportamento quanto ao seu sentido"(Weber, 1991, p. 8). Por decorrência, a possibilidade de produção de sentido está condicionada pela adequação de meios para a ação visada, uma prática integrada a sentidos, com determinada lógica. Entenda-se "racionalidade" ou "lógica", neste caso, como a adequação de meios para atingir algo. Envolve ainda, no plano prático, um conjunto de discursos, práticas sociais, histórias de vida, enfim, uma ordem de fatores de nível sociocultural. São elas: uma *racionalidade ou lógica de tipo militante* ou organizacional e outra [lógica] de *tipo messiânico*. As diferenças e os determinantes destas lógicas serão definidas no próximo item.

O apoio teórico foi dado em especial pelos autores que trabalharam com a problemática do messianismo e por outros que trabalhavam os processos sociais agrários. Porém a referência básica são os trabalhos de Duglas Teixeira Monteiro sobre o surto messiânico-milenarista do Contestado (Monteiro, 1974; 1985), com o qual estaremos constantemente dialogando. Quanto ao apoio empírico, decorreu do trabalho de campo em andamento em assentamentos e acampamentos de trabalhadores sem-terra de São Paulo há alguns anos e por menções em dissertações e teses sobre a questão.

Movimentos messiânicos e *lógica de tipo messiânica*

Não seria necessário demonstrar o impacto das atividades dos trabalhadores sem-terra organizados, na realidade fundiária de algumas regiões e – por extensão – o debate que vem proporcionando em vários meios; nem é exatamente este o propósito colocado aqui. Faz-se útil, no entanto,

[1] Aceito como formulação conveniente a de que "(...) a identificação discursiva e prática dos sem-terra com o coletivo e a luta significa, em muitos casos, antes uma adaptação circunstancial ao contexto de intensa emulação e ativismo, do que o desenvolvimento de uma nova identidade e de uma nova racionalidade política e econômica" (Gaiger, 1994, p. 177).

reconhecendo esta singularidade, determinar os “meios” de que está provido o corpo do MST na sua ação. Isto significa entender melhor, discutir a forma e o conteúdo da radicalidade e da oportunidade de transformação de que tal movimento está provido. No aspecto sociológico, preocupamo-nos com as condições sociais do surgimento de trabalhadores dispostos à organização e que enfrentam os mais diversos efeitos da ordem latifundiária no campo. O tipo de sujeito envolvido nos conflitos, seja ele no campo ou na cidade, deriva de uma história pontilhada de mudanças no seu universo material e ideal que o funde ou o desliga de determinados condicionantes estruturais, tais como as formas de compromisso, clientelismo, dependência, e por aí vai. Deve-se reconhecer, em primeiro lugar, que a atividade social de transformar um modo de vida depende de circunstâncias especiais e da adesão a uma busca de certa duração, de algo que até certo momento se encerrava em local inacessível.

O pressuposto básico para diferenciar os sentidos das adesões à luta no contexto dos sem-terra é dado pela peculiaridade dos conflitos fundiários e das diferenças entre os agentes envolvidos; entres estes não há uma certeza a curto prazo da resolução das pendências, enquanto a fome do acampamento, a posse transitória da terra, o serviço temporário (“bico”), a violência da polícia ou do jagunço continuarem por um longo tempo, ameaçando qualquer previsão. Ante a realidade do problema, as formas de atuar perante elas e de responder às diversas circunstâncias originam, desde os primeiros atos, uma diferenciação humana considerável para o conjunto da práxis coletiva do MST. Seriam originárias das histórias pessoais de cada um e teriam seu tempo próprio. Como diz Luiz I. Gaiger, que estudou o sem-terra no Sul do Brasil, “o consenso aqui tem seus limites dados pela distância que separa as referências culturais de uns e outros” (Gaiger, 1994, p. 178) A isto, acredita-se que corresponderiam a *ethos* de grupo, onde “o ethos orienta não apenas a vida cotidiana, mas igualmente a reação frente aos acontecimentos incomuns, às perturbações da rotina que deixam os indivíduos frente à incerteza e à insegurança”, que por sua vez é “dado por um conjunto de disposições socioculturais latentes, (...) e possibilidades de produção de sentido”(Gaiger, 1994, p. 178). Toda esta preocupação conceitual decorre de como conceder o *locus* adequado à idéia de ação num movimento social e, por extensão, dirigir as questões para a modalidade de sentidos ocupando-se, evidentemente, com os fundamentos metodológicos weberianos. Embora metodologicamente distintas, as formas sociais de produção de sentido se mesclam (cf. Weber, 1991, p. 16), e além, disputam hegemonia uma à outra.

Típico-idealmente constata-se uma racionalidade que articula meios a fins determinados e para tanto utiliza um arsenal de cálculos, logísticas próprias de racionalidade burocrática. Com o fito de organizar a luta pela terra, age amparada num corpo administrativo, nos apontamentos dos arquivos e das fichas, na estatística trabalhada dos dados e números, como recurso de ordenar o comportamento dos dirigentes e dirigidos rumo aos fins propostos política e estatutariamente. Nesta primeira, que não será objeto do presente

trabalho, prevalece uma racionalidade pautada na disposição de politizar a questão da terra, incentivando o trabalho organizacional do movimento: militância, recursos, pactos políticos, formação etc.

No outro ponto, está aquilo que chamei de *lógica de tipo messiânica*, objeto mais detido deste texto, e que vê no acesso à terra uma forma de redenção e a luta como um sacrifício para-religioso; a religiosidade é o combustível por excelência desta motivação. É uma ação social amparada em valores, o que de certa maneira Weber retiraria de uma ação plena de sentido. No entanto, é ação, pois, como a primeira, "têm em comum que (...) o sentido da ação não está no resultado que a transcende, mas sim na própria ação em sua peculiaridade"(Weber, 1991, p. 15). Em certos momentos da realidade, o tipo-ideal construído pende para variações de motivações, como o da lógica com fins a valores incluir ingredientes da ação afetiva. De modo geral, porém, podemos tratar as duas como formas de racionalidade, ainda que o peso de ações irracionais possa ser premente. Basta-nos uma última recomendação de Weber a respeito dos dois casos extremos: "do ponto de vista da racionalidade referente a fins, (...) a racionalidade referente a valores terá sempre caráter *irracional*, e tanto mais quanto mais eleve o valor pelo qual se orienta a um valor absoluto; pois quanto mais considere o valor próprio da ação (...) tanto menos refletirá as conseqüênciais dessa ação" (Weber, 1991, p. 16).

Dentro do movimento social em questão estas são as duas orientações básicas plenas de significado e sentido de luta pela terra. A distinção não implica que exista uma fenda irreparável entre as duas; ao contrário, a suposição que se percebe é a de que elas apresentam uma qualidade peculiar de ajuste e de composição, que Gaiger tratou por formas de consenso e dissenso entre uma base heterogênea e uma liderança formada nos padrões político-organizacionais (cf. Gaiger, 1994, p. 189-192). Também é preciso aguçar os cuidados para não dar margens à dicotomias que não existem, como se as lógicas em questão representassem, em última instância, pares do tipo moderno/tradicional, conservador/revolucionário, urbano/rural, conscientes/alienados etc. (cf. Guimarães, 1986, p. 149-150). Muitos sentiram-se atraídos para deduções deste nível, o que inviabilizaria qualquer prosseguimento na tentativa de aumentar o foco investigativo sobre a ação transformadora do homem do campo e a realidade em que está histórica e socialmente inserido[2]. No item seguinte procurar-se-á distinguir, com certo rigor, coisas bastante diversas: movimento messiânico, messianismo e lógica messiânica ou de tipo messiânico*; por último, será feita uma consideração sobre as contradições básicas destas lógicas em jogo.*

Dentro dos limites do texto e das preocupações teóricas, convém discernir entre o que foi conceituado como lógica de tipo messiânica, e os movimentos messiânicos propriamente. Neste caso, segundo M.I. Pereira de Queiroz é a "atividade de uma coletividade sob a direção de um mensageiro de Deus – o messias – para apressar o milênio"(Pereira de Queiroz, 1965, p. 24), fazendo destes seu objeto de estudos. A partir desta definição podemos

[2] A respeito da dualidade na problemática sociológica, especialmente aos estudos sobre os processos sociais agrários, cf. Martins (1986, p. 43-82).

dizer que no Brasil, entre movimentos sociais no campo, alguns claramente se desdobraram em movimentos messiânicos (Contestado, Canudos, Mucker, Caldeirão etc. – embora em graus variáveis de classificação), e outros em movimentos não messiânicos. Nesta segunda ordem de fatores podem ser incluídos aqueles que têm uma lógica messiânica e não constituíram líderes e seitas de transformação social e espiritual. A Autora citada acima faz uma precisão quanto ao messianismo: "anseio do povo (...) espera messiânica" (Pereira de Queiroz, 1965, p. 24), enfim um sentido de incompletude duradouro e atuante. Precisamente, é possível determinar num plano teórico elementos que compõem uma lógica messiânica: a) estímulo à atividade prática da mudança e não somente a atividade contemplativa (cf. Pereira de Queiroz, 1965, p. 7); b) as mudanças devem ser organizadas dentro de um plano coletivo; c) recompõem fragmentos de doutrinas religiosas na sua teodicéia; d) forte elemento de espera, esperança na transformação da ordem determinada; e) o período de transição é encarado como depurador dos indivíduos e do grupo; f) repúdio às antigas hierarquias. Entretanto, o que permanece substantivamente nos movimentos sociais no campo é a condição auto-refletida de ser o portador de uma nova relação comunitária.

Há quem diga que os movimentos sociais no campo no Brasil "conservam um forte caráter messiânico" (Martins, 1989, p. 21), distinto por sua vez, até mesmo das mensagens religiosas das igrejas que lhes vêm mediando. É deste conteúdo que tem surgido a luta pela terra dentro de um espaço sacralizado (cf. Martins, 1989, p. 62), decorrente em grande parte da crise das formas tradicionais de dominação (cf. item 3) e que abre as feridas da injustiça fundiária. No entanto, este espaço sacro, criado nos confrontos, não teve sua gênese na presença das igrejas; elas se mobilizaram diante deste conflito. Assim, é possível perceber que o "caráter messiânico" dos movimentos sociais no campo não provém da evangelização dos pobres a que as igrejas se dispuseram a fazer nas últimas décadas. Vai além disso. Provém do tipo de religiosidade popular extremamente forte no campo, mas também atuante nos meios urbanos (cf. Negrão & Consorte, 1984). O teor e a qualidade desta religiosidade é o que constrói um mundo simbólico em vários níveis sentidos.

Antes de nos apegar ao messianismo *strictu facto*, é necessário convencer-se da qualidade da religiosidade popular comportando um forte elemento moral e que serve como definidora de padrões de desempenho social. As múltiplas relações dos homens entre si e as dos homens com o mundo celeste (Deus, santos, espíritos, encostos etc.) não estão separadas. Os símbolos e as crenças manipulados, por exemplo, na prática cotidiana no catolicismo popular representam um poderoso instrumento "que ao mesmo tempo constitui um meio de expressão para valores e regras sociais importantes para o funcionamento da sociedade rural brasileira e de justificativa para as divisões e posições relativas de poder dentro dela" (Guimarães, 1973, p. 177). Portanto, este caráter do catolicismo popular não pode ser confundido somente como instrumento de uso prático e utilitário; mais substancialmente pode: a) tanto

constituir imperativos morais na relação patrão-cliente, através de um sistema de trocas de favores e de obrigações, que coaduna com uma subordinação e obediência inconteste; b) como fornecer os únicos elementos em determinadas cosmovisões sobre o modo de avaliar a justiça entre as classes e o papel de cada um no universo dos homens, especialmente quando se "burlam as regras estabelecidas e fogem às obrigações tradicionais" (Guimarães, 1973, p. 191). O manuseio da questão da doença, do pecado, do milagre, do castigo, das promessas, das irmandades – e por aí vai – está além do mero universo ideológico que encobre as verdadeiras relações sociais, pois constitui, de uma forma e de outra, homologias entre a vida social e a representação simbólica. Fixar sociologicamente o campo religioso popular à conservação de estruturas sociais pode derivar uma atitude de repúdio ao seu valor intrínseco; ou então tratá-las no âmbito exclusivo de uma existência ligada à tradição mandonista. É necessário reexaminar as afirmações de que "o objetivo [da religião camponesa] é a ordem social, não a vida examinada. A religião camponesa é utilitária e moralista e não ética e questionadora" (Wolf, 1970, p. 133).

Deste *lugar* da religiosidade é onde aparece uma lógica de tipo messiânica para responder à questão do lugar do homem na terra. Seu sentido é diferente de lógicas enraizadas nas tradições laicas de luta social, até porque sua detecção é difícil e mais ainda sua aceitação por parte de lideranças, sejam elas eclesiásticas ou não. O *ethos* messiânico de um grupo de sem-terra se manifesta explicitamente na presença dos símbolos, das procissões e elementos psicossociais ricos; no entanto, há um lado pouco enfatizado que é o da "história de vida da visão simbólica": trazer um retrospecto de castigos ou de promessas, de conversões e de milagres, mas que não se esgotam no campo; a trajetória tormentosa campo-cidade é aquela que mais rupturas traz em relação ao "mundo encantado" (no sentido weberiano) (cf. Higashi, 1995). No âmbito das explicações dos movimentos sociais em quadros explicativos e analíticos, cabe *compreender*, além da racionalidade com relação a fins, outros tipos de racionalidades (cf. Negrão & Consorte, 1984, p. 11-12). Entretanto, a lógica messiânica, entendida na simplificação de religiosa, acaba incluindo demasiadamente o fator mobilizador das igrejas e pouco o do sentido religioso popular. Fiquemos com o caso das Romarias, especialmente as ligadas à questão da terra e das dificuldades dos pobres do campo. São momentos de intensa religiosidade e obstinação, ainda que a organização, as palavras de ordem tenham sido arranjadas por alguma paróquia ou diocese. Para o sociólogo, a subjetividade criada por tal ato, na condução da luta pela terra está menos na análise dos discursos, faixas, folhetos e cadernos de formação do movimento ou da igreja (cf. Gomes, 1995, p. 117-127), do que no lugar do trabalhador sem-terra em meio à rua, ao entusiasmo da caminhada, ao xingamento coletivo à autoridade e mesmo na penitência do ato de carregar uma cruz. A "documentação" pode ter valor metodológico tendo-se em mente sempre os casos típico-ideais a que estamos constantemente referindo[3]. Além disso, nos casos históricos visitados pela análise, o discernimento entre quem

[3] As referências críticas são feitas em relação ao trabalho citado (cf. Gomes, 1995). No entanto, apresenta um grande inovação em contraposição aos demais, quando recusa trabalhar dentro do modelo da identidade, buscando antes apontar os diferentes ritmos da construção e da reconstrução da subjetividade dos sem-terra.

organiza e a quem se imagina receptor fica evidente: há claramente uma pressão sobre qualquer lógica messiânica para que se adapte novamente – retorne – à ordem religiosa permitida.

A seguir, será dado um tratamento à forma peculiar de gênese desta lógica da espera, quando um mundo entra em crise, sobretudo nas suas formas de dominação; para tanto, será necessário avaliar a noção de desencantamento como um fator útil para entender a decomposição de uma determinada ordem.

Crise e desencantamento

Das lógicas de ação que acreditamos ser portador um movimento do vulto, importância e atualidade como o MST, a lógica de tipo messiânica, ou – como Weber chamou nos seus estudos sobre as religião e suas características – uma "ânsia por uma, dignidade que não lhes foi atribuída por serem eles e o mundo como são" (Weber, 1994, p. 334), deve ter um local e um tempo próprio de sua gestação social. O momento próprio para isso decorre em geral de transformações das mais diversas em determinadas sociedades, especialmente por conta da mutação das formas tradicionais de sociabilidade e dominação. Eric Wolf verificou, a respeito das mobilizações camponesas no século XX que lograram transformações, que tinham sido "alcançadas nas circunstâncias atuais, em países tão devastados pela guerra que experimentaram uma quebra da liderança tradicional e da ordem social (cf. Wolf, 1970, p. 144).

No campo, a ordem destes fatores constitui um elemento estruturador de relações verticais e horizontais, dado o tipo de solidariedade existente entre estratos, classes e grupos; os laços de dependência (heteronomia) constituem uma ampla rede de dominação. O sentido da dominação tem as mais variadas cores, ou seja, implica em formas de submissão e dependência política, social, econômica e cultural. A contestação é um elemento que somente pode emergir quando há espaços e ambigüidades nas formas de dominação. Duglas T. Monteiro – nosso autor básico de referência – demonstra que na região do Contestado, a gestação do desnudamento da dominação, desenraizava as formas de heteronomia; agregados e patrões tomavam formas sociais distintas e se estranhavam: "O que havia começado [antes da Guerra Santa], e muito concretamente era a antinomia do sonho – o século do dinheiro, dos negócios e da violência crua" (Monteiro, 1974, p. 31). Esta crise do sistema de dominação parece representar um importante papel na liberação de homens das rédeas firmes do mandonismo local (cf. Pereira de Queiroz, 1969, Leal, 1975; Gnaccarini, 1980), que experimentam a emergência de uma consciência niveladora, deixando-os suscetíveis a agir contra a ordem que oprime e injustiça, eventualmente transformando a realidade, da forma como efetivamente se propõe – no caso em questão – a lógica messiânica. Estas são, no geral, as bases sociais da revolta e da contestação. Mas Maria I. Pereira de Queiroz (1965, p. 14) admite que as desgraças políticas não são formas exclusivas do aparecimento de crenças messiânicas, no que estamos de acordo, pois

não é possível situar o conjunto de uma crise do sistema de dominação como uma mera transformação política ou institucional. É mais do que isso.

Duglas T. Monteiro inclui como fatores geradores da mobilização dos camponeses da região do Contestado vários desnudamentos da ordem tradicional, considerando todos no que chama de desencantamento do mundo: "o desencantamento representou uma quebra da unidade (...) entre consenso e coerção. Deste modo, as relações de dominação começaram a mostrar sua face crua e as contradições das instituições religiosas e para-religiosas tornaram-se evidentes" (cf. Monteiro, 1974, p. 14). Além da crise dos sistemas de dominação, a violência costumeira cede espaço a uma nova modalidade do conteúdo da violência: a violência inovadora, que surge quando rompe-se a noção de que agregado e patrão estão nivelados em decorrência dos favores de uns para com outros; a violência política, por questão de honra ou de terra, passa a se dar interclasses (cf. Monteiro, 1974, p. 37-49). Ocorre também, curiosamente, uma crise no sistema tradicional de compadrio, que passa a ser feito intraclasse e cuja figura necessária é o monge da benção do batismo (cf. Monteiro, 1974, p. 57-75). Por fim, fecha esse quadro do desencantamento do mundo tradicional o conflito entre os *monges*, pregadores, popularizadores de um catolicismo rústico, e a hierarquia católica (cf. Monteiro, 1974, p. 81-94). Não se pretende criar uma linha exclusiva entre a situação histórica do desencantamento e a possibilidade real de uma explosão de caráter messiânico. O que é possível e peculiar do intento investigativo do autor referido é ter demonstrado que foram necessárias amplas transformações no mundo rural, que atingissem tanto os aspectos objetivos como subjetivos da vida de populações agregadas à ordem senhorial; tudo isso graças à dimensão que haviam atingido as contradições do modo de subordinação às práticas do poder local. A certos grupos restou então uma transformação completa da ordem, envolvendo tanto a vida concreta como a vida sobrenatural, numa sacralização da nova ordem. Todos os elementos que de uma forma e de outra compunham os elementos ideológicos locais da dominação no Contestado foram "decompostos do seu sistema original e reinterpretados segundo um quadro conceptual diferente" (Mourão,1974, p. 66); neste caso há uma crise no alcance da ideologia dominante, aumentando as lacunas da distância e por isso dando margem para que os dominados operassem uma reinterpretação daquela ideologia em outros termos, especialmente o da mudança radical (cf. Mourão, 1974, p. 67).

A esta ordem de questões – a da destruição de um mundo hierárquico – vêm se juntar as questões relativas às transformações no campo na época recente e que também implicaram numa destruição da ordem mandonista, clientelista e, muitas vezes inclusive, da ordem populista – esta, de emergência mais recente, principalmente de autoria getulista (Ianni, 1975, p. 73-90).

A partir dos anos 50 e especialmente da década de 60 em diante, a crise dos sistemas de dominação tradicionais, libertou de forma dolorosa uma

população expropriada e expulsa. Caracteristicamente, após o Estatuto da Terra (1965), embora antes o processo já estivesse em curso, o trabalhador rural da pequena agricultura ou aqueles dependentes na agricultura de exportação perderam a posse da terra; de modo geral foram vítimas de uma intensa associação do latifúndio com o capital urbano-industrial (Pereira de Queiroz, 1978, p. 289). Incorporaram-se fatores externos nas relações interpessoais e de trabalho no campo; por isso "esvaziaram-se os currais eleitorais. O desaparecimento ou a redução drástica do número de trabalhadores residentes, submetidos aos vínculos de dependência pessoal e às relações de favor, esvaziaram-se a autoridade dos fazendeiros e sua fonte de poder. Comprometeu profundamente o clientelismo político e a subjugação da consciência dos trabalhadores rurais" (Martins, 1989, p. 19). Lembrando as considerações de Duglas T. Monteiro, a ordem de fatores expressa compõe claramente o desencantamento de um mundo de velhas relações sociais, tradicionais; para o homem do campo, a catástrofe de uma ordem em que ele tinha seu lugar (onde ele reconhecia o *seu lugar*) o deixa inteiramente liberto do peso das relações de poder e, ao mesmo tempo, livre para apoderar-se de uma nova lógica das razões do seu lugar. Trata-se do momento sociológico das alterações no emaranhado das redes de dominação e de disciplina; tanto pode ocorrer a criação de uma ordem de dominação, que se realiza no ambiente dos bairros rurais (cf. Pereira de Queiroz, 1973) ou mesmo da cidade, como é possível uma reordenação que contesta a tradição mandonista. O depoimento de um trabalhador rural que ocupou e conquistou a terra expressa a decomposição de um passado de dependência que nada podia lhe oferecer, além de continuar num cíclico percurso de expulsões e mudanças ("e assim foi rodando"):

> *Quando o fazendeiro não aplicava o veneno, mas ele soltava o gado em riba da roça do colono. Então o colono, o cara era percenteiro do sítio, não colhia nada. Aí o dono do sítio ia aburrecendo e todo dia o fazendeiro, tava lá na porta: "me vende o sítio, eu dô tanto no seu sítio, que ocê vai fazer com aquilo? Não, eu não vendo, é uma herança, eu não posso vender". Quando o situante via acuado igual gado fica acuado com cachorro e lá numa arve e fica sem jeito de pular o que ele fazia? Vendia o sítio. Na venda deste sítio o que acontecia? Um grande desastre. Chama até desastre ecológico. Por que? O fazendeiro comprava aquele sítio, rancava tudo as belezas que tinha ali (...) transformava numa fazendona, plantando o trigo e plantando o capim. (...) E assim foi rodando e nóis mudando de sítio em sítio, de sítio em sítio*[4].

Ainda que alguns possam chamar a este momento como adequado para a conscientização, a desalienação, re-alienação etc., o que interessa na

[4] Depoimento dado ao autor.

verdade é a *oportunidade do novo*: diz J.S. Martins, “a desordem desata forças novas, novos princípios reguladores da vida e das relações sociais, novas concepções, novas relações, nova maneira de ver e conceber as coisas e até *novas esperanças* (grifo meu)” (Martins, 1989, p. 23). Esta característica básica de uma transformação na vida e no trabalho do homem do campo, a liberação para poder acreditar na mudança é a que desqualifica a total separação entre movimentos laicos e movimentos com raiz e lógica messiânica, tratados como inconciliáveis, tal como expressa a opinião Maurício Vinhas de Queiroz: “Nos movimentos revolucionários laicos, há também uma recusa às condições de existência, porém os revolucionários procuram atuar – tanto quanto possível – dentro da realidade, a fim de transformá-la. Já o messianismo leva sempre a um alheamento, a um desligamento do corpo social, e à instauração, fora dele e oposta a ele, de uma nova comunidade que confia na transfiguração supranaturalística do mundo” (Queiroz, 1966, p. 289). A crítica de Duglas T. Monteiro ao esquematismo de tal formulação vai no sentido de redimensionar as diferenças e as semelhanças, pois ambos os tipos de ação (movimentos) implicam uma construção de uma certa consciência da totalidade da sociedade e decorre daí sua transformação. “Contrapostos os movimentos laicos e os movimentos messiânicos, vê-se que, em ambos os casos, existe uma *dimensão de esperança, um conjunto de determinações objetivas* de natureza econômico-social que se pretende transcender e uma *prática* que é o ponto de encontro desses dois termos” (Monteiro, 1974, p. 190)[5]. Este convite à mudança foi gerado no interior de uma realidade em crise, e, mesmo que a saída fosse ou não religiosa, muitos elementos da totalidade são revistos. Continua o Autor: “Tanto os movimentos revolucionários laicos, quanto os movimentos como o do Contestado, operam dentro de uma certa concepção da totalidade que não é um *dado*, mas uma *construção* que resulta, como processo, desse encontro entre o projeto e as determinações objetivas” (Monteiro, 1974, p. 190)[6].

É passível encontrar elementos empíricos que, de uma forma geral, mostram que a formação das lutas sociais no campo se constrói num percurso que vai da crise das condições gerais da dominação até a recusa em aceitar mediações institucionais racionais e que se apresentam como “salvadoras” por parte do Estado e dos proprietários. É o caso singular analisado por José Vicente Tavares dos Santos, no Rio Grande do Sul, sobre os “colonos retornados” dos projetos de colonização na Amazônia Legal. Num primeiro momento há um processo intenso de concentração de terras nos anos 60 e 70, desenraizando milhares de antigos colonos (muitos expulsos por causa das barragens) e a saída racional foi transplantá-los para projetos de colonização no Mato Grosso, Rondônia e Pará. Com o tempo e com as dificuldades vieram o fracasso e o retorno. O autor então procura construir a intensa figura social transformadora do “colono retornado”. Sua condição social desencantada e sua experiência num projeto que implicitamente procurava encobrir os problemas da distribuição e posse da terra fizeram destes colonos importantes

[5] Grifo do autor.
[6] Grifo do autor.

agentes na criação de fortes movimentos sociais no campo no Sul, especialmente o do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra. (cf. Tavares dos Santos, 1985, p. 167-185).

Acréscimo importante, no entanto, foi o amparo espiritual, por meio da CPT, não como protagonista direta, mas apoaindo uma religiosidade recheada de fortes elementos simbólicos. Em outro trabalho sobre o surgimento deste movimento, aparecem estas características: no acampamento na estrada que liga Ronda Alta a Passo Fundo, na Encruzilhada Natalino, "todas as tardes, às 17 horas, eles se juntavam no centro do acampamento junto à cruz, para rezarem e refletirem sobre seu sofrimento, comparando-o com o da Paixão de Cristo, onde permaneciam em oração e recebiam apoio dos sindicatos, entidades e Igrejas" (Iokoi, 1991, p. 58). Os símbolos religiosos constituem o centro de aglutinação da oportunidade de mudança e da expectativa de que ela elimine os transtornos desta situação transitória: "Para registrar esse apoio [de comunidades cristãs da região] os camponeses retiraram a cruz que estava plantada no chão e suspenderam-na com estacas, significando a solidariedade recebida. A cruz estava assim mais leve" (Iokoi, 1991, p. 59). Na verdade, o papel das Igrejas e principalmente da CPT era mais do que atuar no nível da organização; ela justifica em seu discurso e em seus cultos o sentido da exclusão que estão sofrendo e a opção pela espera transformadora. Este é o papel catalisador que o elemento religioso desempenha em um movimento social. Diz claramente um sem-terra, sobre o vida na comunidade religiosa e a fala do padre: "nóis vai fazer um círculo bíblico, (...) e neste círculo bíblico oceis vão lá no Êxodo, em Moisés, aí oceis vão ver como é que o pessoal trabalhava na terra daqueles tempo. Isso é pra oceis partir pro destino, pra voceis num ficar com alguma coisa na cabeça dizer que é só rezar. A reza tem que ser junto com a luta pra alcançar o reino dos céus"[7]. A atividade contemplativa, qual a de rezar, não produz eficácia para a disposição de mudar; sociologicamente sequer pode ser enquadrado como ação social, pois não é voltada para o mundo, para suas exigências profanas e a manutenção de um modo de sociabilidade (cf. Weber,1991, p. 14).

Não é preciso provar aqui que o mundo das lutas sociais no campo é extremamente violento e manter a opção pela conquista é uma decisão que vai além da mera militância conscientizadora. A radicalização de que esses movimentos são portadores não será justamente por terem chegado a um forte teor religioso? – pergunta Duglas T. Monteiro. "A violência que eventualmente exigem, já implícita na ruptura que representam, não teria condições de sustentar-se, por força de sua própria radicalidade, em considerações de ordem puramente instrumental" (Monteiro, 1974, p. 205).

Conclusão

A proposição de que há uma lógica que não se apóia nos pressupostos racionais de uma organização reconhece a importância de abrir

[7] Depoimento dado ao autor.

o horizonte teórico e da pesquisa empírica sobre os movimentos sociais que ocorrem no campo sob vista mais ampla. Procurou-se demonstrar que não se trata de desprezar uma enorme ordem de elementos presentes na averiguação sobre os movimentos messiânicos somente porque aqueles movimentos no campo não são milenaristas ou não tenham um messias etc. Aliás, trabalhos já demonstraram a falácia de uma linha teórica que explica o caminho de conquistas destes movimentos indo do pré-político ao político, como chegou a acreditar Hobsbawn (1970). Figurativo disto foi o caso do conflito que, entre as décadas de 50 e 70, estoura no oeste do estado de São Paulo, entre arrendatários e fazendeiros, conhecido como Arranca-capim. O movimento contra a manutenção do capim entre as ruas de algodão se baseava na certeza da expulsão da terra depois da colheita, uma vez que a terra se tornaria uma extensa pastagem. De início, trouxe uma certa organização para os trabalhadores da região com o instrumento do sindicato rural; com o fim do conflito, devido à repressão dos novos tempos da ditadura, o resultado foi o surgimento de um movimento messiânico, liderado por Aparecido Galdino Jacintho, que desprezava o dinheiro, a carne e, enfim, criara uma comunidade religiosa à espera do novo milênio (cf. Muramatsu, 1984). O resultado prático da intensa oposição patrão-agregado foi a combinação de uma grande religiosidade a serviço de um novo mundo.

Dando a devida atenção ao sentido construído por uma ampla parcela dos trabalhadores sem-terra, em geral o setor da base, percebe-se um *ethos* diferente daquele que os mais destacados líderes e militantes possuem. Forma-se mais do que um conflito, pois as práticas não ficam claramente expostas; o resultado é uma dinâmica pendular, ante uma aparência de uma direção consciente, com caminhos traçados por uma suposta unidade identitária. Contudo, o maior trabalho não é o de expor as diferentes lógicas, mas sim a de determinar suas reais relações.

Estas lógicas não se acomodam uma à outra e nem mesmo se repelem peremptoriamente; são antes elementos contraditórios de uma mesma realidade, que é a do desenvolvimento do tipo de expansão capitalista no campo nas últimas décadas. A contradição desenvolvida mostra o tamanho das questões envolvidas na problemática da terra e o recurso da análise. Tanto a compreensão, que evidencia as lógicas da resistência, como o papel da explicação, que nos mostra os caminhos da dominação e de sua crise, da subordinação da terra ao capital e dos movimentos migratórios dos expropriados, são relevantes.

Por fim, acreditamos que não é possível reduzir as explicações sobre o novo fôlego das lutas no campo somente verificando as marchas e contramarchas das Igrejas. Necessita-se ir além. Chama a atenção na determinação dos acampados, assentados e romeiros o peso do fator cultural e histórico do sem-terra que erra pelo campo e pelas cidades. É aqui que se encontra um mundo mágico, que também já teve sua parcela de formação na queda do mundo tradicional do mandonismo.

Recebido para publicação em janeiro/1997

DIAS, Wagner Venceslau. Errantes em fim de século. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, **9**(2): 165-178, outubro de 1997.

DIAS, Wagner Venceslau. Errants at the end of a century. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, **9**(2): 165-178, october 1997.

ABSTRACT: In the light of some works about messianic movements and Messianism in Brasil, the article seeks to find, in the transforming practical of the *Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST)*, elements of rationality strongly connect to a) peasants' social condition of workers free from traditional ways of domination and, due to that, exposed to a reordering of their world b) the magic and symbolic content of a popular religiosity which provides then with a way to interpret their destination. From the intersection of these two situations, the author seeks to find the aspects which determine a social conflict – the fight for land – that guarantees the effectiveness of the action itself as well as the dilemmas of these men. The basic concept of "messianic logics" or "messianic *ethos*" and the notion of *social action* of the weberian theory are used to discuss the contradictions involved in the destination of rural social movements.

UNITERMS:
messianism,
without-land worker,
popular religiosity,
politics,
racionality,
social action.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GAIGER, Luiz Inácio. (1994) A práxis coletiva dos sem-terra: rumo à unidade ou à heterogeneidade cultural? *Cadernos de Sociologia*. Porto Alegre, PPGS-UFRGS, **6**.

GNACCARINI, J. César Aprilanti. (1980) *Latifúndio e proletariado: formação da empresa e relações de trabalho no Brasil Rural*. São Paulo, Pólis.

GOMES, Iria Zanoni. (1995) *A recriação da vida como obra de arte: no assentamento, a descontrução/reconstrução da subjetividade*. São Paulo, 315 p. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

GUIMARÃES, Alba Zaluar. (1973) Sobre a lógica do catolicismo popular. *Dados*. Rio de Janeiro, **11**.

______. (1986) Os movimentos "messiânicos" brasileiros: uma leitura. In: CERQUEIRA, E. D. *et alii*. *BIB: Boletim Informativo Bibliográfico*, São Paulo, ANPOCS.

HIGASHI, Lúcia Helena Massako. (1995) *Crise e ressurreição*. São Paulo, 275 p. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

HOBSBAWM, Eric J. (1970) *Rebeldes Primitivos: estudo sobre as formas arcaicas dos movimentos sociais nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro, Zahar Editores.

IANNI, Otavio. (1975) *O colapso do populismo no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

IOKOI, Zilda M. G. (1991) As lutas camponesas no Rio Grande do Sul e a

formação do MST. *Revista Brasileira de História*, Estruturas Agrárias e Relações de Poder, São Paulo, Marco Zero/Anpuh, 22. março-agosto.

LEAL, Vitor Nunes. (1975) *Coronelismo, enxada e voto*. São Paulo, Alfa-Ômega.

MARTINS, José de Souza. (1986) *Sobre o modo capitalista de pensar*. São Paulo, Hucitec.

______. (1989) *Caminhada no chão da noite: emancipação política e libertação nos movimenos sociais do campo*. São Paulo, Hucitec.

MONTEIRO, Duglas Teixeira. (1974) *Os errantes do novo século: estudo sobre o surto milenarista do Contestado.* São Paulo, Duas Cidades.

______. (1985) Um confronto entre Juazeiro, Canudos e Contestado. In: FAUSTO, Boris. *História geral da civilização brasileira – o Brasil Republicano*. Vol. 3 – Sociedade e Instituições (1889-1930). São Paulo, Difel.

MOURÃO, Laís. (1974) A gestação social do messias. *Cadernos CERU*, **7**.

MURAMATSU, Luiz Noboru. (1984) *As revoltas do capim: movimentos sociais agrários no oeste paulista, 1950-1970*. São Paulo. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

NEGRÃO, Lísias Nogueira & Consorte, Josideth Gomes. (1984) *O messianismo no Brasil contemporâneo*. São Paulo, FFLCH-CER.

PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. (1973) *Bairros rurais paulistas*. São Paulo, Duas Cidades.

______. (1978) *Cultura, sociedade rural, sociedade urbana no Brasil*. Rio de Janeiro/São Paulo, LTC/Edusp.

______. (1969) *O mandonismo local na vida política brasileira*. São Paulo, IEB-USP.

______. (1965) *O messianismo no Brasil e no mundo*. São Paulo, Dominus/ Edusp.

QUEIROZ, Maurício Vinhas de. (1966) *Messianismo e conflito social: a guerra sertaneja do contestado, 1912-1916*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

TAVARES DOS SANTOS, José Vicente. (1985) A gestação da recusa: o “Colono Retornado” dos projetos de colonização da Amazônia. In: ______ (org.). *Revoluções camponesas na América Latina*. São Paulo, Ícone /Edunicamp.

WEBER, Max. (1991) *Economia e sociedade: fundamentos de sociologia compreensiva*. Vol. 1. Brasília, Editora da UnB.

WOLF, Eric R. (1970). *Sociedades camponesas*. Rio de Janeiro, Zahar Editores.